ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

5 1983

Приближается пора вступительных экзаменов в учебные заведения, в том числе и в кинематографические. Многие из молодых людей, которые решили трудиться в кино, обращаются в наш журнал с просьбами рассказать о том, в каких вузах и техникумах готовят специалистов для работы в различных областях киноискусства. Ответы на свои вопросы они получат в интервью с заместителем начальника Управления кадров и учебных заведений Госкино СССР П. А. Мухиным, публикуемом в этом номере журнала.
На фото — занятия в актерских и режиссерских мастерских ВГИКа.

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

5
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3
Виктор Туров Говорить о главном

9
Мировоззрение — основа творчества

Новые фильмы

11
Олег Прудков Предупреждение ныне живущим

16
Л. Лазарев Им было тогда семнадцать...

24
Г. Виногура Спектакль состоялся

31
Алла Гербер Ранние свидания

Разборы и размышления

40
В. Кичин Вокруг смеха

Интервью между съемками

56
Альгимантас Масюлис «Свои» роли

58
Андрей Ростоцкий Мои сегодняшние киноровесники

Теория и история

61
Ю. Гантман Зрительный образ в современном художественном фильме

72
О. Ханеев «Завтра будет солнечный день»

88
Нея Зоркая На скрещениях путей кино и театра

Мемуары и публикации

102
Г. Козинцев Из писем разных лет

108
Вспоминая артиста...

Н. Стамбула Последняя роль
Б. Андреев Избранные афоризмы

117
Григорий Цитриняк День Михаила Ромма

123
Издано о кинематографе

Почта редакции

126
«Хочу работать в кино»

128
Т. А. Масленникова Письмо в редакцию

Памяти товарища

129
Н. В. Зайцев

За рубежом

130
Александр Караганов Главная наша забота

138
Людмила Мельвиль «Скромное обаяние» интеллектуала

150
Н. Розанова Рождение национального кино

153
Ромил Соболев Парашурам, или Жизнь и смерть героя

156
Александр Липков Счастливчик Аджай

160
Ольга Сергина Эти знакомые ритмы...

163
Синерама

167
Фильмография

На 1-й стороне обложки Андрей Харитонов в фильме «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (режиссер Владимир Грамматиков. Киностудия имени М. Горького).

На 4-й стороне обложки Шрила Моджумдар в фильме «Парашурам» режиссера Мринала Сена (Индия); Риши Капур в фильме «Ритмы песен» режиссера К. Вишванатха (Индия)

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Time And The Screen

Victor Turov — To Speak About The Most Important (p. 3)
Reflections about general directions of development of Soviet cinema in the light of decisions of November (1982) Plenary Meeting of the CPSU Central Commitee
World Outlook Is The Basis of Creative Work (p. 9)

New Films

Oleg Prudkov — Warning For People Living Today (p. 11)
Review of the film "Warning" ("Boyana" — NRB, DEFA — GDR, Dovzhenko Film Studio — USSR, 1982)

Lazar Lazarev — They Were Seventeen... (p. 16)
Review of the film "War Is Not Womanlike" ("Belarusfilm", 1981—1982)

Galina Vinogura — The Performance Has Taken Place (p. 24)
Review of the film "The Song Of The Days Had Gone" ("Armenfilm", 1982)

Alla Gerber — Early Meetings (p. 31)
Review of the film "Ever Since We Are Together" ("Lenfilm", 1982)

Reflections And Analysis

Valery Kichin — Around The Laughter (p. 40)
Article on problems of Soviet comedy film

Interview Between Takes

Algimantas Masiulis — The Roles Of My Own (p. 56)

Andrey Rostotsky — My Today' Cinema Contemporaries (p. 58)
Soviet actors on their new works

Theory And History

Yury Gantman — Visual Image In Modern Film (p. 61)
Article on problems of culture of picture in modern film

Oleg Khaneyev — "It Will Be Sunny Day Tomorrow" (p. 72)
Portrait of Soviet film director Pavel Petrov-Bytov

Neya Zorkaya — On The Crossing Of The Ways Of Theater And Cinema (p. 88)
Article about the cinema works of Soviet theatre director Alexey Popov

Memoirs And Publications

Grirory Kozintsev — From The Letters Of Different Years (p. 102)

Nikolay Stambula — The Last Role (p. 108)

Boris Andreyev — Selected Aphorismes (p. 111)
Materials devoted to wellknown Soviet cinema actor Boris Andreyev

Grigory Tsitrinyak — The Day of Mikhail Romm (p. 117)
Sketch on wellknown Soviet film director Mikhail Romm

Published On Cinema (p. 123)

Readers Letters (p. 126)

In Memoriam

N. V. Zaitsev (p. 129)
Obituary on known Soviet art critic Nikolay Zaytsev

Abroad

Alexander Karaganov — Our Main Task (p. 130)
Article about the results of Conference of leaders of cinema unions of Socialist countries in Prague

Liudmila Melvil — "Secret Charm" of Intellectual (p. 138)
About one tendency in western cinema

Nina Rosanova — The Birth of National Cinema (p. 150)
Article on Laos cinema

Romil Sobolev — Parashuram, Or Death of Heroe (p. 153)
Review of the film "Parashuram", (India)

Alexander Lipkov — Adzay Lucky Man (p. 156)
Review of the film "Manzil" (India)

Olga Sergina — These Familiar Rhythmes... (p. 160)
Review of the film "Sargam" (India)
Cinerama (p. 163)

Filmography (p. 167)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 11.02.83 г.
Подп. к печати 12.04.83 г. А01603
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 16,01
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 409
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов Московской области

Виктор Туров

Говорить о главном

В жизни каждого человека наступают моменты, когда он, отринув суету повседневности, ощущает потребность разобраться в том, что он из себя представляет, какая земля его родила, дала ему силы, что он сам в ответ сделал для земли и людей. Когда этот внутренний императив совпадает с важными событиями общественной жизни, чувство ответственности еще более обостряется, соотнесение собственных возможностей и общественных нужд ощущаешь как насущную внутреннюю потребность.

В такие моменты вспоминается многое, а говорить хочется о главном.

Вспоминается война... Смерть отца... Концлагерь... Победа... Мама, в свои 23 года оказавшаяся с двумя малышами в центре развороченной войной Европы... Возвращение на родину... Разруха.. Я ходил в школу, которая помещалась в бараке. Но заканчивал учиться в новой школе. Поступил во ВГИК, который тогда находился в левом крыле теперешней Киностудии имени М. Горького, а потом, уже на моей памяти, переехал в новое здание. Я начал работать на «Беларусьфильме», когда он размещался в старом костеле, и помню счастливые дни вселения в специально построенную студию.

Казалось бы, такие внешние перемены, запечатленные кинематографом, на экране стали общим местом, а, оказывается, в киноленте памяти они отдаются у людей моего поколения живыми и волнующими много лет спустя чувствами.

Эти чувства, однако, направлены не только в прошлое, в счастливые или тяжкие воспоминания, а потому именно и живы, что ищут переклички, соотнесения, соответствия с днем сегодняшним, с выбором дальнейшего пути. Это и заставляет осознать ответственность — ведь и она прежде всего чувство, а потом уже рационально рассчитанный план действий.

Я говорю об этом сегодня по следам впечатлений, вызванных материалами Пленума Центрального Комитета КПСС, состоявшегося в ноябре минувшего года, речью на нем Генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова. Призыв к деловитости, к претворению лозунгов в жизнь, к нашей общественной и трудовой активности — все это заставляет еще раз придирчиво всмотреться, как мы выполняем свои обязанности, как используем возможности, как собираемся реализовать свои задачи.

Не мне одному, наверное, многое при этом вспомнилось. Не я один почувствовал, что говорить надо о главном.

Главный же для нас, кинематографистов, вопрос — это то, как сегодня наше советское искусство отвечает задачам времени, его запросам, его требованиям.

Мы во многом богаче наших учителей и предшественников — киномастеров 20-х и 30-х годов. Мы и технически лучше оснащены, и аудитория у нас многочисленнее и подготовленнее, и в смысле тематическом, и жанровом, стилистическом наш экран многообразней и многотональней.

Одно из самых больших наших завоеваний, которым мы по праву можем гордиться, — многонациональное советское кино, осуществленная на практике мечта о братской взаимосвязи культур. Мы настолько привыкли к этому замечательному явлению, что и удивляться ему перестали. А ведь такая дружба и взаимосвязь культур — поистине феномен в мировой практике!

У нас, по сути, нет ни одного кинематографиста, который не испытал бы на себе благотворную силу этого уникального явления: каждый из нас в своей творческой работе обязательно сталкивался с мастерами из братских республик, и всякий раз вспоминаешь об этих встречах с благодарностью и теплыми чувствами. Именно так помню я свою работу с драматургами П. Нилиным и Г. Шпаликовым, с актерами В. Белокуровым, В. Высоцким, Б. Бабкаускасом.

Но наши живые творческие связи гораздо шире тех форм сотрудничества, которые закрепляются в титрах. Я повседневно чувствую неоценимую помощь в работе моих дорогих сокурсников по ВГИКу и просто хороших и добрых моих друзей — Д. Фирсовой, М. Касымовой, безвременно ушедшей Л. Шепитько и десятков других режиссеров, актеров, операторов, художников, которые трудятся в разных концах большой нашей кинематографической страны.

Недавно мне привелось познакомиться с писателем В. Астафьевым.

— Помню твою картину «Через кладбище», — сразу же заявил он мне. — И «Я родом из детства» тоже, но первый фильм особо запал в душу. — А в конце разговора сказал: — Ты сейчас работаешь над романами Мележа. Я с Иваном дружил...

И как-то остро, волнующе до слез ощутил я, что дело не во мне, конечно, даже не в том приятном факте, что русский писатель, не так уж тесно связанный с кинематографом, помнит давнюю уже белорусскую картину, а в том, что все мы, даже незнакомые лично, теснейшим образом связаны, нужны друг другу, соединены каким-то глубинным родством, на котором часто не акцентируем внимания, как не чувствуем в своем организме кровообращения.

Наш многонациональный кинематограф немало поработал — его заслуги в общем деле отмечались с высоких трибун партийных съездов, он получил и получает высшую награду — любовь и признательность многомиллионного зрителя.

Но всегда ли масштаб проблем, поднимаемых в фильмах, их содержание отвечает тем задачам, которые решает страна? Тем хозяйственным, экономическим, социальным задачам, которые решает наше государство в своем непрекращающемся развитии? И тем важнейшим политическим задачам, которые состоят в противодействии нагнетателям международной напряженности, в сохранении и упрочении мира?

Мы гордимся нашим искусством, жизнелюбивым, утверждающим самые светлые человеческие идеалы. В меру своих сил сберегаем и храним его традиции. Ни один советский художник, за какую тему он ни взялся бы, не станет пропагандировать идеи антигуманные, агрессивные, оскорбляющие достоинство и честь других народов.

Но сберегать традиции означает прежде всего — развивать, использовать их богатое содержание в конкретной общественной, идеологической обстановке. Сейчас, думается, мало только отражать миролюбие нашего народа, констатировать гуманность наших идей. С каждым днем нам все яснее, что в привычном для нас словосочетании «борьба за мир» очень важным становится и первое слово. И это требует от нас решительного, незамедлительного действия.

Это действие должно, по-моему, выразиться в том, что любой наш шаг в искусстве, любой замысел, сценарий, фильм надо сверять по масштабам коренной на сегодняшний день проблемы, неотвратимо и неумолимо вставшей перед человечеством: сохранить жизнь на земле, отстоять мир от безумцев, посягающих на самые святые права человека — жить, любить, строить свое счастье. Искусство в решении этой задачи имеет огромные возможности. Но для этого сегодня мало подходит благодушная констатация или лозунговая декларация. Время зовет нас к глубокому и точному анализу положения в мире, к острому, страстному слову, поднимающему на борьбу. Повторяю: в любом фильме, в любой теме, на любом материале. Это сегодня главное.

Наши учителя — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко — тем и велики, что создавали и создали киноискусство, которое впитало в себя характернейшие черты их неспокойного и сложного времени. И это не зависело даже от

материала, к которому они обращались, — будь то историческое полотно или произведение, основанное на фактах текущего дня. Скажем, «Чапаев», конечно, не только рассказ о герое гражданской войны, но и в большой мере художественный документ середины 30-х годов, того периода нашей истории, который был отмечен своеобразной романтикой, стремлением к цельности, пафосом жизнеутверждения.

Есть у картины братьев Васильевых еще одно свойство, обеспечивающее ей жизненность и непреходящий интерес зрителей — в центре здесь образ крупной, незаурядной, притягательной личности. Мне кажется, в последнее время мы как-то ослабили свои поиски в разработке образа героя, концентрирующего в себе лучшие черты нашего современника. Мы потратили целый период развития нашего киноискусства, завоевывая право на подробное, внимательное, уважительное рассмотрение человека, призывая беречь его достоинство, не судить о нем односторонне, утвердить возможность для каждой личности индивидуального, не только типового проявления. И потратили силы, талант, время и внимание зрителя не зря — я считаю достигнутое здесь наиболее значительным завоеванием нашего современного кино. Да и отдача зрительская здесь была, и влияние кинематографа, исповедующего эти важнейшие принципы, думаю, нетрудно разглядеть в окружающей жизни. Эти позиции на сегодняшний день можно считать освоенными, ставшими нормой.

И норма эта уже усвоена настолько, что, как это ни странно (впрочем, здесь вполне естественная закономерность), стала прикрытием для всего потока непритязательных и сереньких картин, замкнутых на проблемах заурядных и пустеньких героев. Глянешь на рекламы новых фильмов, в программу телевидения — и такое впечатление, будто главными для общества стали вопросы семьи и брака: та вышла замуж неудачно, эта вообще не может найти партнера, тот развелся, его приятель развестись не решается, одна девица бросается к морю в надежде завести жениха, другая, отчаявшись создать семью, пытается разрешить жизненные неурядицы тем, что заводит ребенка вне брака... Спору нет, это все проблемы, как говорят, имеющие место, но ясно, что не самые основные. И потом уж коль они становятся объектом исследования для искусства, то и выражать их надобно полновесными художественными средствами. А здесь дело в общем сводится к массовому тиражированию героев, утыкающихся в узкие горизонты личных забот, не способных, да и не пытающихся совершить обязательный для искусства выход из быта в бытие.

Здесь кроется трудно пробиваемая уловка: зато мы, дескать, пристально и внимательно вглядываемся в простого человека. Ну, в самом деле, как на это возразишь? Но почему пристально и внимательно надо рассматривать человека ординарного?!

Вот теперь бы самое время вернуться к крупной личности и подойти к ней со всем накопленным нами инструментарием тонкого психологического анализа. Здесь нас, наверное, и ожидают наибольшие творческие удачи.

Я убежден, что зрителю необходим такой герой — с характером неоднозначным, но цельным, с целями жизненными, но высокими, с судьбой достоверной, но яркой. Это давняя, но вовсе не отмененная функция искусства — дать человеку ориентиры в жизни, снабдить притягательным примером, предоставить материал для строительства собственных взаимоотношений с окружающим миром.

Я думаю, когда эти зрительские потребности (часто неосознанные) не удовлетворяются, тогда срабатывают другие его запросы и претензии: к развлечению как таковому, к легкому и легкомысленному зрелищу. Середины здесь, боюсь, нет — или то, или другое. По крайней мере, сейчас, в сегодняшней нашей ситуации.

А ситуация ведь непростая, для всей истории нашего кино беспрецедентная. Мы достигли сейчас такого количественного уровня фильмопроизводства, который впервые обеспечил потребности прокатной сети. К этому надо прибавить солидное число фильмов, снимающихся для телевидения на кинематографической базе. Честь нам и хвала, что мы это испытание количеством выдержали, хотя, при-

знаемся, далось это нелегко. Хвала нам и за то, что мы вышли из этого испытания с минимальными издержками с точки зрения вкуса, а ведь опасности здесь таились немалые.

Но ведь мы пока только заняли эту территорию: кое-что соорудили, где-то фундаменты заложили, какие-то котлованы вырыли, некоторые коммуникации проложили, — «нулевой цикл» прошли. Теперь-то стройка и начинается!

И здесь уже стратегия требуется, а раньше можно было и тактикой обойтись. От возможностей дух захватывает: шутка сказать, можно все потребности зрителей — народа! — удовлетворить! Но ведь и ответственность какая — потребности-то у людей разные и вовсе не стабильные, их надо предугадать и, мало того, направить!

В кабинетах наших плановиков такая стратегия, верно, вырабатывается. Но ее недостаточно. Нужна и иная — художественная стратегия. Без нее мы своих задач не выполним, того участка, который нам отведен в решении проблем, стоящих перед страной, не обеспечим.

Художественная стратегия, на мой взгляд, должна строиться на том, чтобы в центре внимания кинематографистов были действительно коренные, решающие вопросы нашего времени, чтобы воплощались они в произведения по-настоящему глубокие, честные, принципиальные.

Наверняка такую стратегию вырабатывают сейчас для себя многие художники. Вероятно, она определится сообща. Не претендуя ни на безошибочность, ни тем более на какое-то поучительство, выскажу только свои соображения по этому поводу.

Одним из ярких достижений нашего кино последнего времени было успешное освоение так называемой «производственной темы». «Премия», как и ряд других к ней примыкающих по проблематике работ, несет в себе дух времени, существенные черты нашего общества, характерные качества современника. В последние годы, однако, «производственная тема» стала вянуть, сводиться, как правило, к повторам и копиям уже признанного.

Я не думаю, что в дальнейшем нас ожидает мощный поток картин, развивающих эту тему в ее прежнем русле. Однако несомненно, что острые вопросы, касающиеся экономики, производства, хозяйствования, будут и должны подниматься в художественных произведениях нашего экрана. Для них нужно находить новые формы и рассматривать их в различных аспектах.

Важнейшим аспектом мне видится тема труда. Как это ни странно для киноискусства нашего трудового рабоче-крестьянского государства, тема эта почти иссякла на экране. Радость труда, счастье трудового человека, поэзия работы, раскрытие возможностей, способностей, высших душевных качеств человека в главном деле его жизни — вот что неминуемо встанет в центр нашего кино, его художнических поисков, его поэтики, наконец.

Работая в последние годы над экранизацией произведений И. Мележа, я нашел в его записях, сделанных для себя, фразу такого смысла: мне приходится заново открывать материал, знакомый литературе, и подавать как высокую поэзию явления, которые, казалось, были поэзии лишены. Он говорил именно о труде, о крестьянском, тяжелом, проклинаемом и любимом труде. Любовь, которой согреты романы Мележа, любовь к трудовому человеку, к делу его жизни — это и есть поэзия, и это в общем и определило для меня жажду перенести их на экран.

Не могу удержаться, чтобы не рассказать случай, происшедший со мной на Международном фестивале прошлого года в Карловых Варах. После просмотра нашей картины «Люди на болоте» ко мне первым подошел, даже подбежал Де Сантис и сказал:

— У вас самая чувственная картина!

Я опешил и долго не мог прийти в себя, пока он не объяснил, что имел в виду: в том, как пашут эти люди, как они живут, как относятся к земле, видна их способность плодородить, воссоздавать и возрождать жизнь. Де Сантис признался, что давно тоскует по картинам о земле и людях, на ней и ею живущих, что наш фильм именно поэтому вызвал в нем такой энтузиазм. Он нашел здесь четыре слоя любви: любовь людей к земле, трудная и порой мучительная; через преодоление тяжелей-

ших условий — любовь героев к жизни; любовь в самом распространенном смысле этого слова; и, наконец, любовь тех людей, которые делали картину, к этой земле и к этим людям.

Рассказываю это не потому, что считаю фильм, вызвавший столь лестный отзыв, образцом. Знаю, есть в нем и растянутые эпизоды, и даже чисто профессиональные (к стыду и огорчению) огрехи. Но, наверное, что-то от влюбленности Мележа передалось нам, а через нас доходит уже и к зрителю — во всяком случае, мы к этому стремились.

Размышления темпераментного Де Сантиса кажутся мне не столько адекватным выражением нашей картины, сколько формулой идеального фильма о труде и трудовых людях, который так нам необходим.

Должен заметить, что романы И. Мележа (и, соответственно, нашу их экранную интерпретацию) я отношу не столько к историческим произведениям, сколько к остросовременным и как никогда актуальным сегодня. И не только потому, что, как учит нас диалектика, любое явление можно понять только в историческом его развитии. Но и в том смысле, что, хотя действие здесь происходит в 20—30-е годы, мы не раз встречались в этих романах с ситуациями и положениями, которые впрямую отвечают на многие сегодняшние злободневные вопросы.

Я неоднократно обращался к воспроизведению на экране жизни современного села, но и последние свои картины «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» отношу к остропроблемным современным фильмам. И именно потому, что наша тема — любовь и труд — одна из главных сегодня, а завтра, как я убежден, будет иметь еще большее значение.

Думаю, что равное с темой труда место на экране должна занять другая сфера жизни, в которой человек проявляется полнее всего, — любовь. При массовом распространении морально-нравственной проблематики высокая любовь, как и поэзия труда, почти исчезла из наших произведений. Мы знаем, до чего низвели любовь в западной массовой культуре. Мы должны возвысить это прекрасное чувство и, не отрывая от земли, все же вывести его из лабиринтов семейно-бытовых неурядиц.

Рядом с высокой поэзией мне видится на будущем экране развитие остропублицистического фильма. Получилось так, что сейчас публицистика — сфера безраздельного господства документалистов. Думаю, что и в игровом кино публицистическая, скажем, драма не только правомерна, но — органична для нашего активного, боевого, наступательного искусства.

У нас есть здесь крепкие, плодотворные традиции: назову хотя бы «Старое и новое» Эйзенштейна, его неосуществленные замыслы «Капитал» и «Стеклянный дом», «Иван» и «Аэроград» Довженко, ранние фильмы Медведкина. Традиции эти, к сожалению, теоретически не осмыслены, не определены принципы, границы, типы игровых публицистических жанров. И может быть, отчасти и по этой причине традиции здесь не продолжены устойчивыми, развивающимися линиями — есть лишь отдельные обращения к этой сфере творчества ряда мастеров: М. Ромма, С. Юткевича, Ф. Эрмлера и некоторых других.

А как нужна нам художественная публицистика, выносящая на экран актуальные вопросы, связанные с реализацией Продовольственной программы, волнующие всех проблемы хозяйственной жизни страны (вот еще один аспект «производственной темы»), острые ситуации социального развития.

У меня есть здесь небольшой опыт, позволяющий говорить и о трудностях, и о богатейших потенциях этого рода творчества. Фильм «Воскресная ночь» был по-разному воспринят специалистами. В то же время не было в моей жизни картины, которая вызвала бы такую бурную реакцию зрителей, их ничем иным, кроме экрана, не стимулированную активность на встречах и обсуждениях. С глубоким творческим и гражданским удовлетворением вспоминаю, как меня, фигурально говоря, чуть не разнесли на части, когда мы привезли «Воскресную ночь» в аудиторию юристов... Все это говорю не для того, чтобы запоздало спорить с противниками картины. Думаю, что, не боясь неудач, неполного понимания, все же

следует еще и еще раз менять подходы к острому публицистическому фильму. Здесь всем нам — теоретикам, критикам, практикам — предстоит крепко поработать, но дело того стоит!

И наконец, область, которая пока почти белое пятно на нашей кинокарте: игровые фильмы, активно, яростно, всеми силами борющиеся за мир. Безусловно, эта тема — главнейшая для нас сегодня: остановить безумие, реальной угрозой нависшее над человечеством, сделать все, что от нас зависит, для сохранения мира.

Я давно мечтаю о фильме (и теперь думаю, что если не сниму его, то уже ничего не сниму) об одном месяце 1945 года в Европе. Никогда за всю историю нашего бурного века люди разных стран и политических взглядов не были так открыты, понятны, близки друг другу, как тогда, в дни великой Победы. Казалось, сейчас начнется новая эра человечества: так дорого достался этот праздник людской общности, что и подумать невозможно было, будто он когда-нибудь кончится... Если бы удалось передать атмосферу тех счастливых дней, напомнить, как велики бывают люди в минуты открытости и доверия!

Знаю, что у многих моих друзей есть заветное слово в защиту мира. Верю, что оно будет сказано и прозвучит полновесно, волнующе и убедительно. Как и положено в настоящем политическом фильме.

Наше государство стойко проводит политику мира, и хорошо известно, как нелегко это дается. В наше время все мы причастны к политике, и кинематограф здесь имеет большие возможности и немалые обязанности. А между тем политических фильмов в прямом значении этого термина — единицы. К тому же они решаются, как правило, только по канонам остроприключенческого сюжета. Нам надо найти широкий подход к политическому кино, найти новые яркие формы для фильмов этой важнейшей проблематики.

Говоря о том, как я представляю себе направления развития нашего кино, я, понятное дело, не ставил себе задачей создать всеобъемлющий стратегический план, куда, конечно же, надо бы включить немало иных тематических, жанровых, стилистических линий. Я говорил только о том главном, что видится мне в решении задач, которые сегодня стоят перед нами.

Реальны ли они, есть ли у нас силы осуществить их? Конечно, есть! Главные резервы я вижу в добром соревновании наших национальных кинематографий. На глазах только одного кинопоколения ярко и самобытно заявило о себе кино Грузии, Киргизии, Литвы, Эстонии, других республик. Нет сомнения, что мы станем свидетелями взлета всех без исключения национальных киношкол.

Думаю, это предстоит и нашей белорусской кинематографии, которая и сегодня уже завоевала право на серьезный профессиональный разговор о достигнутом, о свершаемом, о перспективах. Здесь не могу не сказать о роли критики — профессиональной, то есть глубокой, дальновидной, способной разглядеть в отдельных удачах перспективу, в случающихся промахах трудности развития, умеющей отличить закономерности от случайностей, причины от следствий, разбег от коловращения. Всем нужна такая критика, но особый, подчас жизненно необходимый ее дефицит ощущают в первую очередь республиканские кинематографии. Я вижу, как много сделано в белорусской литературе, какие талантливые художники и архитекторы сложились у нас в республике, как много делается для сохранения этнографических ценностей нашего народа, — и здесь нахожу залог будущему развитию белорусского кино, которое создается на базе общей национальной культуры.

И это — перспективы развития национальных кинематографий — видимо, необходимо учитывать в нашем общем стратегическом плане.

В последнее время, возвращаясь памятью к материалам ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, следя за тем, как деловито, без лишних слов и суеты идет у нас в стране работа, я все чаще думаю о своей профессии, о ее значении, о требованиях, которые она к нам предъявляет. Снова вспоминаю наших учителей: для них профессия режиссера была государственным и общественным постом. Они жи-

ли активнейшей общественной деятельностью, и их фильмы были ее результатом. Отсюда масштаб и глубина поднятых проблем, отсюда, видимо, и встречная любовь народа.

Конечно, Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин, Ромм были крупными личностями, и не каждому по плечу подобный масштаб, но сравняться с ними в мере гражданской активности может любой из нас.

Не без тревоги я вижу примеры того, как профессия кинорежиссера становится все более замкнутой в своей специальной сфере, оторванной от жизни. Нет, конечно, режиссеру хорошо знакома жизнь на уровне быта: он, как все, ходит в магазин и ездит в автобусе, в конце концов, он регулярно бывает в экспедициях и неизбежно общается там с согражданами из иных мест, иных профессий и уровней образования. Но ведь все это не более чем поверхностная пробежка по жизни. И на экране неизбежно отпечатывается это магазинно-автобусно-экспедиционное знание современности. Появляется некий замкнутый экранный мир, в чем-то похожий на настоящий, но бесконечно от него далекий, нечто вроде «профессионального провинциализма» (центральных студий это касается в полной мере). Нет дыхания жизни, масштаба проблем, печати подлинности. И постепенно теряется умение увидеть, почувствовать и выразить самое главное.

Александр Петрович Довженко говорил нам, студентам его курса, что художник должен идти на год-два впереди текущих событий, предвидеть их развитие, выстраивать стратегию своего творчества — только тогда он сумеет встать вровень со своим временем, выполнить свой долг перед народом, только тогда он получит возможность говорить с экрана о главном.

Минск

В Госкино СССР

Мировоззрение — основа творчества

XXVI съезд КПСС поставил перед работниками культуры и искусства, в том числе и перед кинематографистами, большие и ответственные задачи по коммунистическому воспитанию трудящихся. В постановлении «О дальнейшем совершенствовании партийной учебы в свете решений XXVI съезда КПСС» Центральный Комитет разработал конкретные меры, цель которых — повысить уровень марксистско-ленинского образования коммунистов и беспартийного актива в современных условиях, характеризующихся агрессивностью сил империализма и реакции и обострением идеологической борьбы двух миров.

В этих условиях особенно велика ответственность советских кинематографистов, призванных создавать произведения высокого идейно-художественного уровня. Успешное выполнение этих задач, вытекающих из решений XXVI съезда партии, ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, во многом зависит от идейно-политической, социальной зрелости работников кинематографии.

В системе организаций советской кинематографии работает большой отряд творческой интеллигенции. Для того чтобы улучшить качество ее партийной, политико-идеологической и экономической учебы, в Госкино СССР создан научно-методический совет.

В состав этого весьма представительного совета вошли директора крупнейших киностудий нашей страны, представители Госкино союзных республик, ведущие творческие работники советской многонациональной кинематографии, а также представители партийных организаций, руководители и ответственные работники Госкино СССР и Союза кинематографистов. Среди них — Герой Социалистического Труда, народный артист СССР кинорежиссер С. Герасимов, народная артистка РСФСР К. Лучко, народный артист РСФСР кинорежиссер В. Трошкин, директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства профессор В. Баскаков, ректор ВГИКа профессор В. Ждан и другие. Возглавляет совет первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Сычев.

Каковы основные направления деятельности совета?

Прежде всего это совершенствование единой системы политической учебы, с тем чтобы она шла на высоком теоретическом уровне, была прочно связана с научными проблемами коммунистического строительства и отвечала растущим требованиям партийно-идеологической работы.

Совет будет разрабатывать, а затем по мере необходимости уточнять, осовременивать, совершенствовать учебные планы, программы и различного рода методические пособия для преподавателей и слушателей сети партийного просвещения. Он призван оказывать систематическую и разностороннюю помощь пропагандистам в повышении уровня политической учебы на предприятиях, в учреждениях и в организациях кинематографии. Сюда входит и такой важный раздел работы, как централизованное, притом, разумеется, своевременное обеспечение большого отряда пропагандистов необходимой информацией по важнейшим вопросам политической, социально-экономической и культурной жизни страны, идеологической борьбы на мировой арене.

Одна из оправдавших себя форм изучения, обобщения и распространения передового опыта партийной учебы — всесоюзные совещания-семинары, научно-практические конференции, различные симпозиумы — тематические, проблемные. Такого рода творческо-практические совещания по вопросам марксистско-ленинского образования работников кинематографии будет готовить и проводить совет.

Разумеется, работа столь важная, разветвленная и ориентированная на интенсивные поиски новых форм, нуждающаяся в постоянном совершенствовании с учетом быстро растущих современных требований, не может обойтись без систематического участия высококвалифицированных специалистов — философов, обществоведов, социологов, политэкономов, эстетиков. Поэтому для оказания необходимой научно-методической помощи пропагандистам, преподавателям и слушателям в сети партийного просвещения кинематографистов утверждены базовыми две кафедры ВГИКа — истории КПСС и политической экономии и философии и научного коммунизма.

Состоялось первое заседание совета. Открывая его, председатель совета Н. Сычев подчеркнул большое влияние марксистско-ленинской учебы на идейно-профессиональный рост творческих кадров кино.

Своим опытом организации политического образования на киностудиях «Мосфильм» и имени М. Горького поделились секретари партбюро К. Замошкин и С. Николаев. Они отметили, что партийные организации киностудий проявляют постоянную заботу о повышении идейно-теоретического уровня и профессионального мастерства работников кинематографии. К. Замошкин и С. Николаев рассказали о том большом внимании, какое уделяется на студиях воспитанию творческой молодежи. В школах научного коммунизма, на теоретических и методологических семинарах слушатели изучают актуальные вопросы внутренней и внешней политики КПСС, проблемы социально-экономического и научно-технического прогресса, культурного развития страны, а также различные аспекты теории и практики кинематографии.

На «Мосфильме» и на студии имени М. Горького ежегодно проводятся научно-практические конференции, посвященные роли и значению художественного творчества в коммунистическом воспитании трудящихся. На них с докладами выступают ведущие режиссеры, актеры, операторы, художники.

Совет рассмотрел учебный план и программу для системы политического образования творческих работников кинематографии. Главное внимание в них уделяется современным проблемам теории и практики марксизма-ленинизма — мировоззренческой основы советского искусства. Важное место отводится изучению общественной роли кинематографа в условиях развитого социализма. Программа предусматривает глубокое изучение трудов классиков марксизма-ленинизма, постановлений партии по вопросам идеологии, культуры и искусства, материалов XXVI съезда КПСС.

На первом заседании совета выступили также директор филиала Университета марксизма-ленинизма МГК КПСС при Госкино СССР И. Орлова, пропагандист школы научного коммунизма при киностудии «Мосфильм» А. Шаргородский, заместитель начальника Управления кадров и учебных заведений Госкино СССР П. Мухин и другие.

Научно-методический совет по марксистско-ленинскому образованию работников кинематографии одобрил опыт работы киностудий «Мосфильм» и имени М. Горького по организации идейно-политической учебы и воспитания творческих работников кинематографии и принял решение о его обобщении и распространении на всех киностудиях страны.

Совет утвердил представленные ему на рассмотрение учебный план и программу для системы политического образования творческих работников кинематографии.

Совет наметил также перспективный план мероприятий по дальнейшему улучшению марксистско-ленинского образования и идейно-политического воспитания работников советской кинематографии.

Олег Прудков

Предупреждение ныне живущим

«ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ»
Сценарий Любена Станева, Хуана Антонио Бардема. Постановка Хуана Антонио Бардема. Оператор Пламен Вагенштайн. Художник Костадин Русаков. Композитор Кирил Цибулка. Звукооператор Моис Мандил. Совместное производство студии художественных фильмов «Бояна» (НРБ), киностудии ДЕФА (ГДР), Киевской киностудии имени А. П. Довженко, при участии В/О «Совинфильм» (СССР), 1982.

Тогда еще не было Майданека и Освенцима. Не было агрессивной армии, которая спустя несколько лет принесет народам Европы неисчислимые страдания. Но заговор реакции против сил мира и прогресса уже начал претворяться в жизнь. Поджог рейхстага стал первой крупной провокацией фашистов в Германии.

Фильм о замечательном болгарском революционере Георгии Димитрове, о его борьбе и победе на Лейпцигском процессе назван коротко и точно: «Предупреждение». Это действительно предупреждение нашим современникам. Постановщик фильма известный испанский режиссер Хуан Антонио Бардем в беседе с болгарской журналисткой справедливо отметил, что нет одинаковых, но есть с х о ж и е исторические ситуации. У событий 1932—1933 годов есть много общего с нынешними политическими событиями. Ведь грозная опасность новой войны сегодня ничуть не меньше, чем пятьдесят лет назад...

Литература о Георгии Димитрове обширна, сохранилось много различных свидетельств, в том числе и хроникальные кинокадры. Основные события тех лет хорошо известны зрителям. Нужно было немалое мастерство, чтобы преодолеть «вторичность» восприятия материала, сделать фильм напряженным и ярким. Бардем пошел по пути сочетания игрового и документального кино. Прием этот достаточно распространенный, но надо сказать, что режиссер пользуется им с блеском. Хроника у него не только фон, не только иллюстрация. Она органически связана с игровыми кадрами, помогает завершить авторскую мысль, поставить нужный акцент. Вот, например, небольшая, казалось бы, проходная сцена в кафе. Под надзором учительницы дети едят торт. Дети как дети... Одна девочка показывает мальчику язык, другая улыбается Димитрову. Только вот учительница слишком уж строга и холодна: она все время молчит и лишь подает команды, хлопая в ладоши. Сесть! Начать еду! Встать! И когда звучит последний хлопок, на экране появляются документальные кадры. Дети с поднятыми в экстазе руками, крики «хайль!», беснующиеся фашиствующие юноши из гитлерюгенда.

Фильм, в сущности, весь построен на таких сопоставлениях. Обычные на первый взгляд события, вроде танцев в венском лесу, вдруг приобретают на экране зловещий смысл, когда параллельно идет монтаж документальных кадров — сначала демонстрация фашистов, затем шагающие солдаты вермахта и война. Путь фашизма — от мюнхенских пивных до печей Бухенвальда...

●

Георгий Димитров является одной из самых видных фигур в истории международного рабочего движения. Пламенный трибун и беззаветный борец за дело рабочего класса, за мир, теоретик и человек действия. Он неутомимо добивался сплочения всех прогрессивных сил против войны и фашизма, освобождения своей родной Болгарии от власти монархо-фашистской диктатуры. В фильме его

играет Петр Гюров, актер софийского Театра Народной Армии. Он создает многогранный образ человека большого мужества, преисполненного веры в правоту и необходимость своего дела. Он глубоко эмоционален, человечен и в то же время тверд во всех своих поступках. Преданный друзьям по общей борьбе, беспощадный к своим врагам, нежный муж, человек, глубоко убежденный в правильности избранного им пути, в конечной победе социализма. Таким предстает Георгий Димитров в исполнении Петра Гюрова.

...Предгрозовые 30-е годы. Фашизм захватил власть в Германии, готовится расправа над коммунистами, люди прогрессивных взглядов подвергаются гонениям. Гитлер собирается развязать кровопролитную войну. На земле идет противоборство сил зла и добра, прогресса и реакции. А в тиши министерских кабинетов на Даунинг-стрит и Кэ д'Орсе вынашиваются планы «канализации» гитлеровской агрессии на Восток, против страны, которая строит социализм. Совсем как сегодня, когда за океаном толкуют об «ограниченной» ядерной войне.

Георгий Димитров активно содействует организации антивоенного конгресса деятелей культуры в Амстердаме, старается привлечь к участию в нем как можно больше честных художников. В их числе и тех, кто не хочет иметь «ничего общего ни с партиями, ни с идеологиями». Эпизод беседы Димитрова с художником Урбаном, исповедующим подобные взгляды, поучителен и актуален.

«Урбан. С какой целью вы организуете этот конгресс?

Димитров. Чтобы предупредить, показать, какая опасность существует, мобилизовать силы на борьбу против зла. Честь и долг каждого прогрессивного художника — участвовать в этом форуме и поднять голос в защиту культуры и свободы.

Урбан. Если я правильно вас понял, инициатива исходит от коммунистов?

Димитров. Если Стефан Цвейг, Ромен Роллан, Мартин Андерсен-Нексе и американцы Драйзер, Колдуэлл, Хемингуэй — коммунисты, тогда да».

Гюров проводит эту сцену в мягких, доверительных тонах. Его герой, перечисляя факты, предоставляет делать выводы оппоненту. Он не оказывает давления — он убеждает. Урбан отправился в Амстердам. А сколько таких урбанов было тогда и есть теперь! Ведь и сейчас решается вопрос о мобилизации всех честных людей планеты на борьбу против угрозы ядерной катастрофы. И сейчас враги мира и прогресса прибегают к старому трюку, заявляя, что антивоенное движение инспирировано Москвой!

После Амстердама состоялось еще два конгресса деятелей культуры против войны: в Париже и Мадриде. Но войну, как известно, предотвратить не удалось. Человечество потоками крови заплатило за эту ошибку. Фильм об этом напоминает и предупреждает.

Мысль Георгия Димитрова живет ныне в политике БКП, в свершениях болгарского народа, построившего у себя на родине социализм. И знаменательно, что именно в Болгарии родилась идея продолжить традицию конгрессов деятелей культуры в защиту мира. В 1977 году по призыву крупнейших художников слова стран-участниц Хельсинкских договоренностей (среди писателей был и упомянутый Димитровым Колдуэлл), состоялась первая софийская писательская встреча.

В фильме мы видим на трибуне амстердамского конгресса Анри Барбюса. В болгарской столице на конгрессе 1977 года председательствовал его соотечественник Эрве Базен. С тех пор писатели встречались в Софии еще трижды. Я был на всех софийских форумах. Могу сказать, что решимость литераторов бороться против военной опасности возрастает, они сознают тот факт, что речь идет уже не столько о предотвращении войны, сколько о предотвращении гибели человечества. Писательские встречи проходили в минувшем году и в других городах Европы — в Берлине, Гааге и Кёльне. Человечество неравнодушно к урокам истории...

Пожалуй, один из наиболее запомнившихся эпизодов ленты — встреча Георгия Димитрова с лидером австрийских социал-демократов Отто Бауером. Бардем снимает эту сцену на фо-

«Предупреждение». Георгий Димитров — П. Гюров

не беснующейся толпы, нацисты кричат за окном кафе, на улице, угрожающе жестикулируют, и реплики собеседников все время прерываются истошным криком «зиг-хайль!» Бауэр сложил оружие, он не видит возможности остановить фашизм.

«Димитров. Вы хотите сказать, что примиряетесь с неизбежным злом?

Бауер. Нет, господин Димитров, просто готовимся его пережить.

Димитров. Интересное убеждение. Вы напоминаете мне стадо, которое ждет, когда его перебьют».

Разъяренные, горящие ненавистью лица фашистов, бандиты, готовые на все, в этом споре как бы опровергают Бауера и подтверждают правоту Димитрова. Надо действовать незамедлительно и в тесном союзе всех антифашистов.

Фашистские молодчики разбивают окна, вваливаются в кафе. Новый кадр. Бауер в тюрьме в наручниках. Воображаемая встреча с Димитровым. «Да, перед лицом общего врага мы должны забыть о разногласиях и подать друг другу руки», — говорит Бауер. Димитров протягивает ему свои руки — тоже в наручниках. Символическая сцена!

В 30-е годы проблема объединения всех антифашистских сил встала очень остро. Там, где удавалось создать народный фронт, фашизм отступал. Там, где преобладал традиционный оппортунизм социал-демократов, фашизм делался хозяином положения. В только что описанной и других сценах (например, в эпизодах с Жаком Дюкло, с Эрнстом Тельманом) Георгий Димитров предстает проницательным политиком, твердо отстаивающим линию партии коммунистов, никогда не теряющим надежду убедить оппонентов.

Отгремела кровавая война, рухнул германский фашизм, прошли годы, но этот спор не снят с повестки дня. Фильм и здесь предупреждает...

...Серые стены моабитской тюрьмы. Узкая камера-пенал. Через решетку едва проникает тусклый свет. За столом Георгий Димитров пишет письмо. Он только что получил известие о смерти любимой жены — Любы Ивошевич. Человек, охваченный глубоким горем. За кадром звучит тихо и медленно его голос, повторяющий текст письма: «Я давно был подготовлен к этой вести, и все равно она глубоко ранила меня». Петр Гюров заявил в болгарской печати, что ставил своей задачей

сыграть не только выдающегося политического деятеля, но и человеческую личность, способную на глубокую любовь, добросердечность, сыграть «не памятник, а человека». Ему действительно очень удались интимные, чисто человеческие сцены.

В моабитской тюрьме Георгий Димитров напряженно работал. Он готовился к процессу. А тем временем все больше и больше людей поднимали свои голоса в его защиту, в защиту других обвиняемых — Эрнста Торглера, Благоя Попова, Васила Танева. В Европе проходили грандиозные митинги протеста. В Лондоне юристы-демократы организовали контрпроцесс, на котором прямо было указано на настоящих виновников поджога рейхстага — на руководителей национал-социалистской партии. Лейпцигский процесс явился ожесточенной схваткой мирового общественного мнения с фашистами, захватившими в Германии власть. Газета «Правда» в те дни писала: «Председатель суда Бюнгер и болгарский коммунист Димитров выступают перед всем миром, каждый представляет свой класс, свой мир, свою партию, свою мораль». И дальше: «Димитров не оправдывает себя от обвинения в поджоге рейхстага. Он обвиняет фашистский суд и фашистские власти...»

Он, которому отказали в адвокате, становится обвинителем. Он ведет процесс, а не Бюнгер. Деморализованного Ван дер Любе он именует Фаустом, который должен назвать Мефистофеля. Димитров камня на камне не оставляет от «свидетельских показаний»: «Грабитель и морфинист Либерман, фальшивомонетчик Виле, взяточник Вайнбергер, психопат Гроте и другие. Итак, наконец, дьявольский круг послушных и управляемых свидетелей обвинения, один дьявольский круг, которым можно прикрыть истинных поджигателей, может быть, сидящих здесь, в этом зале, или где-нибудь поблизости».

И такой поджигатель появляется на свидетельском месте. Господин председатель рейхстага Герман Геринг. Вместо подлинного допроса Бардем вводит в фильм злую, сатирическую пародию. Ее исполняют под музыку дети в одном из обыкновенных городских дворов. Они поют сатирические куплеты про Геринга, «воспроизводят» его ответы на грани абсурда. Геринг в этой сцене выглядит, как жалкий вор, пойманный за руку.

Димитров оковы снимет,
Из застенков скоро выйдет...
Кто победит? Может, толстяк?
А может, ум? Да, конечно, ум.
Первый рычит ужасно.
Второй говорит ясно.

В начале картины в кабаре разыгрывается тоже своего рода пародия на поджог рейхстага, пародия, по существу антикоммунистическая, но звучащая настолько прямолинейно и топорно, что производит впечатление противоположное. Оно усиливается параллельно смонтированными документальными кадрами — Гитлер с генералами, коммунисты в концлагере, нацисты жгут книги, жандармы разгоняют рабочих... Обе названные сцены становятся своеобразным сатирическим обрамлением фильма, зло бичующим фашизм, выставляющим его жестокость, наглость и глупость в карикатурном виде. И непроницаемое лицо «матери Германии» из кабаре, призванное олицетворять «родину и историю», превращается в дурацкую маску зловещего толстяка-убийцы Геринга, жестоко осмеянного в скромном городском дворе. Мефистофель назван. Мне вспоминается фотомонтаж знаменитого немецкого художника Д. Хартфилда, обошедший в 1933 году газеты всего мира. Огромный Георгий Димитров с презрительной улыбкой смотрит сверху вниз на беснующегося карлика в нацистской форме — Германа Геринга. И подпись: «Вы боитесь моих вопросов, господин премьер-министр?»

Бардем шутит, издевается над нацистами. Хороша сцена пересечения австрийской границы, где мы видим Георгия Димитрова, путешествующего под именем доктора Шаафсма, еврея по национальности. Австрийская полиция взяла его под подозрение. От задержанного потребовали написать фамилии и имена тридцати членов его семейства. Димитров-Шаафсма пишет. Но эту бумагу «случайно» заливают чернилами. Полицейские предлагают написать все еще раз, надеясь поймать Димитрова на противоречиях. Димитров пишет снова. И без единой ошибки. Как ему это

удалось? «Просто я мысленно ходил от нашего дома к большому перекрестку и вспоминал всех торговцев в том порядке, в котором были расположены магазины, второй раз надо было повторить прогулку», — объяснил Димитров друзьям.

...Нацисты силой разгоняют актеров и зрителей в городском дворе. Камера вновь возвращается в зал Лейпцигского суда. Допрос доктора Теодора Нойбауэра, бывшего депутата райхстага, ныне узника концлагеря. Он отвечает на вопросы Димитрова, на вопросы суда. Он говорит четко и ясно — коммунистическая партия отбрасывает терроризм, любое увлечение терроризмом влечет исключение из партии. Это еще одна тема, которая проходит через весь фильм, и снова тема-предупреждение.

И в наши дни коммунистов пытаются обвинить в принадлежности к терроризму. Придя к власти, президент Рейган объявил кампанию «борьбы с международным терроризмом», обвинив Советский Союз в причастности чуть ли не ко всем политическим кризисам в современном мире. А в последние месяцы прошлого года началась непристойная и нелепая кампания, которая хорошо бы подошла в качестве материала для сатирических интермедий Бардема. В Риме арестован Антонов, болгарский гражданин, сотрудник авиакомпании «Балкан». Арестован ни больше ни меньше как за участие в подготовке покушения на папу Иоанна-Павла II. Меняются времена, но не нравы. Не методы, к которым всегда прибегала реакция. Подобно тому как «ослиные уши» нацистов торчали за судебной стряпней по делу о поджоге рейхстага, уши ЦРУ заметно шевелятся над провокацией с болгарином Антоновым. Союз болгарских писателей обратился к писателям всего мира, ко всем своим друзьям, традиционным участникам Софийских встреч. Напомнив о позорной инсценировке поджога рейхстага, отвергнув все антиболгарские, антикоммунистические инсинуации в связи с покушением на папу Иоанна-Павла II, болгарские писатели призвали к бдительности. К этому призывает и фильм, он предупреждает: не верьте скоропалительным антикоммунистическим провокациям. Их организаторов постигнет такая же бесславная и позорная участь, как и вдохновителей Лейпцигского процесса.

Хочу сказать несколько добрых слов об актерах Болгарии и ГДР, занятых в картине. В целом они вместе с Петром Гюровым составляют убедительный ансамбль. Полны драматизма сцены с участием Невены Кокановой, исполняющей роль тяжело больной, любящей и светлой Любы Ивошевич. Тартюфом на нацистский лад предстает перед нами Хайнц Шредер в роли главного судьи Бюнгера, прикрывающего судейской мантией свою звериную ненависть к коммунистам. Асен Димитров точно играет Ван дер Любе безвольным психопатом, раздавленным событиями, в которые он оказался вовлеченным.

Фильм начинается и заканчивается на мощной мажорной ноте. В прологе мы слышим речь Димитрова на VII конгрессе Коминтерна (1935), призывающую к борьбе против войны и фашизма. В финале звучит пророчество Георгия Димитрова о том, что народ найдет истинных поджигателей рейхстага. Это пророчество сбылось. Нацисты, начавшие свой путь провокацией в Лейпциге, закончили его позором в Нюрнберге. Георгий Димитров в заключение своей речи читает стихи Гете:

В пору ум готовь же свой.
На весах великих счастья
Чашам редко дан покой:
Должен ты иль подниматься,
Или долу опускаться;
Властвуй — или покоряйся,
С торжеством — иль с горем знайся,
Тяжким молотом взвивайся —
Или наковальней стой.

Да, тот, кто не хочет быть наковальней, должен стать молотом. Тогда эту истину германский рабочий класс не понял. Он понял ее теперь, в свободном, демократическом, социалистическом государстве. Ведь недаром же Димитров с уверенностью говорил, что вернется в демократическую Германию. Понял ее и рабочий класс Болгарии, взявший свою судьбу в свои руки. О трудном пути к победе, об историческом опыте народов, о ценности этого опыта для сегодняшнего дня и рассказывает фильм «Предупреждение».

Л. Лазарев

Им было тогда семнадцать...

«У ВОЙНЫ НЕ ЖЕНСКОЕ ЛИЦО»
Фильм первый: «Это была не я...». Фильм второй: «Стрелять хотела...». Фильм третий: «Утро туманное, утро седое...». Фильм четвертый: «Я встретил вас...»
Авторы сценария С. Алексиевич, В. Дашук. Режиссер В. Дашук. Операторы Ю. Елхов, С. Петровский. «Беларусьфильм», 1981—1982.

Заканчивалась работа над фильмом «Шел солдат...»: лента была уже смонтирована, расшифрованы все записи бесед с кавалерами трех орденов Славы — три тысячи машинописных страниц солдатских воспоминаний о войне. У Константина Симонова — он давал интервью — спросили: «Эти беседы с солдатами, эти три тысячи машинописных страниц стенограмм — принуждают ли они вас идти дальше, узнавать еще какие-то стороны войны? Или запас полученных впечатлений таков, что возникает ощущение некоей исчерпанности материала?»

«Скорее, ощущение неначатости, — не помедлив и секунды, ответил писатель. — Это как раз случай, к которому с буквальной точностью подходит поговорка: чем дальше в лес — тем больше дров! И ясно, что в лес надо непременно идти дальше и дальше». И он показал, что мы еще далеко не все знаем о войне, а до некоторых ее глубинных слоев даже и не добрались. «Война-то была общенародной, она проникла во все поры жизни... — продолжал Симонов. — Один человек, даже группа людей, конечно, не могут этого охватить... Сам я вряд ли смогу пойти дальше, заняться этим вплотную, но, может быть, найдутся люди, которые заинтересуются многими еще не раскрытыми в литературе аспектами военного времени. Мне кажется, что это необходимо для того, чтобы понятие всенародной войны наполнить конкретным содержанием».

Вот куда восходит родословная цикла из четырех документальных фильмов, сделанных в Минске на студии «Беларусьфильм» журналисткой Светланой Алексиевич и режиссером Виктором Дашуком. Впрочем, есть у цикла прямой и более близкий «родственник»: не так давно В. Дашук вместе с писателем А. Адамовичем создал пять фильмов на материале известной книги А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника «Я из огненной деревни» — нетрудно увидеть внутреннюю связь между этими двумя большими работами режиссера. И надо ли удивляться, что название цикла — «У войны не женское лицо» — взято из эпиграфа к роману А. Адамовича «Война под крышами»? А еще я вспоминаю, как горячо говорил Алесь Адамович в феврале 1978 года в Минске на всесоюзном совещании, посвященном военной документалистике, о том, что наша литература в долгу перед женщинами-фронтовичками. «Может быть, — обратился он к сидящим в зале, — кто-то, отложив свои высокохудожественные вещи, кто-то неленивый и любопытный придет к ним с магнитофоном». Это выступление слышали и будущие создатели фильмов, в которых женщины-фронтовички рассказывают о войне, о пережитом в те роковые годы, о том, как сложилась у них жизнь уже в мирное время, — призыв писателя, несомненно, сыграл свою роль в том, что они обратились к этой теме. Началось с того, что Светлана Алексиевич стала готовить книгу: за четыре года она записала свыше пятисот рассказов-воспоминаний фронтовичек и партизанок-подпольщиц. Вот какой гигантский материал лежит в основе этих фильмов...

«У войны не женское лицо» — так считалось испокон веку. Когда Надежда Дурова решила вступить в уланский полк, ей пришлось выдать себя за юношу — иного пути не было. «Кавалерист-девица» отличилась во время Прусской кампании, была награждена Георгиевским крестом и произведена в офицеры, участвовала затем в Отечественной войне, контужена в Бородинском сражении, но тайна ее не открылась, и не мудрено: служба женщины в армии, а тем более участие в воен-

ных действиях казались совершенно немыслимыми. Девушка-улан — в это невозможно было поверить, и Денис Давыдов, встречавшийся с Дуровой во время отступления 1812 года — их полки вели по соседству нелегкие арьергардные бои, — писал Пушкину, что «тогда поговаривали, что Александров женщина, но так, слегка». Четверть века в русском обществе ходили на сей счет самые разноречивые толки, невнятные слухи, в эту историю верили и не верили, большинство считало ее легендой, романтическим вымыслом. «До издания Записок моих, — писала на склоне дней своих в автобиографии Дурова, — существование мое считалось от многих мифом, а другие полагали, что я не выдержал трудной кампании 12-го года и умер». Писала с досадой, с горечью — и зря: на что же тут обижаться, ведь служба ее и в самом деле была из ряда вон выходящей, невероятной, неправдоподобной...

«У войны не женское лицо», но в Великую Отечественную войну восемьсот тысяч женщин служили в действующей армии... Восемьсот тысяч! Медицинскими сестрами и санитарками, связистками и зенитчицами, снайперами и летчицами, регулировщицами на дорогах и переводчицами в штабах, даже на военно-морском флоте, где укоренившийся с незапамятных времен предрассудок — не совсем, правда, беспочвенный — категорически исключал присутствие женщины, считалось, что она приносит несчастье, и там служили... Были среди девушек и комсорги танкового батальона, а в пехоте — командиры пулеметной роты, хотя в языке нашем у этих слов — танкист, пехотинец — нет женского рода, нет, потому что сознание отказывается видеть в боевых порядках этих войск женщин...

А там, где наше сознание свыклось и язык приспособился, легче, что ли, было женщинам на войне?! Мы, не спотыкаясь, произносим слово «зенитчица», множество зенитных батарей было укомплектовано девушками, но представьте себе, что там делалось, когда вражеская авиация стремилась подавить зенитную оборону! Контрольно-проверочные посты на фронтовых дорогах почти сплошь состояли из девушек — это в войну считалось подходящим, вполне посильным для них делом, а ведь нынче на дорожных постах ГАИ не увидишь женщин, несут эту службу все-таки мужчины...

И даже традиционно женские профессии — санитарки, сестры милосердия, — разве на передовой это дело женское? Вытаскивать с поля боя раненого — я уж не говорю под огнем, а просто вытаскивать — по силам ли это девушке? Кому, к счастью, не дано было это испытать или видеть, вглядитесь внимательно в первые кадры фильма «Это была не я...»: до чего же трудно, даже вдвоем, затащить раненого в траншею... А куда денешься — тащили, вытаскивали...

И было это далеко не самое тяжкое из того, что приходилось делать...

Ольга Омельченко в том же фильме рассказывает: «Первое время я была неопытна в бою, когда потеряла ножницы, нож, у меня был жгут — все необходимое, чтобы остановить кровотечение и перевязывать. И я потеряла. Высунулась... Санитарная сумка телепается, когда ползешь... И я оттуда все потеряла. Вот... А был раненый, у него перебита совсем, была совсем перебитая рука. Ему ж нужно срочно отрезать руку и перевязать, иначе нельзя было перевязку... И вот нечего делать... И я зубами перегрызла эту мякоть, перевязала руку, забинтовала и вытащила этого раненого». Сегодня это невыносимо слышать, не хочется верить, что возможно такое, — наверное, и для Ольги Омельченко мучительны кровавые воспоминания, она, словно защищаясь от кошмаров пережитого, говорит: «...Мне кажется, что то была не я, а какая-то другая девчонка».

Так что же, вычеркнуть это из памяти, подчистить, высветлить войну? Лев Толстой, чье нравственное чувство всегда служит нам эталоном, писал в «Севастопольских рассказах»: «Только что вы отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутационных и самых тяжело раненных больных, одних на койках, большей частью на полу, вдруг поражает вас. Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы, — это дурное чувство...»

«У войны не женское лицо»

Да, это действительно дурное чувство — оно рождено заботой о собственном душевном комфорте, осознанным или неосознанным эгоистическим стремлением отстраниться от чужих страданий, от чужого горя, отвернуться от страшной, кровавой сути войны. Если миновать, обойти все это — смерть и кровь, грязь и смрад, — сколько бы ни произносилось высоких слов о защитниках и защитницах Родины, об их мужестве и самоотверженности — эти слова, лишенные жестокой жизненной конкретности, останутся звуком пустым.

Фильмы С. Алексиевич и В. Дашука привлекают прежде всего уважением к правде — неурезанной, несмягченной, необлегченной — о том, чего стоила эта война девушкам, которые в семнадцать лет стали солдатами и шагнули в огонь. В фильмах рассказывают о войне не прославленные летчицы, не знаменитые снайперы, чья доблесть и ратные заслуги уже не раз привлекали к себе внимание литераторов и кинематографистов, а те, кто представляют самый массовый, самый широкий военный опыт, но кому слово давалось редко, кто и сам не очень рвался на «трибуну» — в кино и в литературу, — искренне считая, что их фронтовая жизнь заурядна, ничем не примечательна. А это и была основная толща войны...

Пушкин, публикуя в «Современнике» отрывок из записок Дуровой, писал в предисловии: «Какие причины заставили молодую девушку, хорошей дворянской фамилии, оставить отеческий дом, отречься от своего пола, принять на себя труды и обязанности, которые пугают и мужчин, и явиться на поле сражений — и каких еще? Наполеоновских! Что побудило ее? Тайные, семейные огорчения? Воспаленное воображение? Врожденная, неукротимая склонность? Любовь?..» Пушкин не находит, не выделяет какой-то одной, решающей причины — многое должно было сойтись вместе, чтобы возник этот необычайный характер, эта невероятная судьба. И то, что Дурова была дочерью кавалерийского офицера и с детства привыкла к армейской жизни, находила в ней особую прелесть: «Седло было моей первой колыбелью; лошадь, оружие и полковая музыка — первыми детскими игрушками и забавами», — вспоминала она. И ее страстное стремление к эмансипации — женская доля ей представлялась «вечной неволей, тягостной неволей, всякого рода угнетением», от которых она жаждала освободиться: «...Я реши-

лась, хотя бы это стоило мне жизни, отделиться от пола, находящегося, как я думала, под проклятием божьим». И любовь — Денис Давыдов писал Пушкину, с чужих, правда, слов, — что Дурова покинула родительский дом и поступила в полк, влюбившись в улана. И романтическая экзальтация — недаром выбранную в юности роль она играла до конца жизни: носила мужской костюм, придерживалась мужских привычек, говорила и писала в письмах о себе в мужском роде. И, конечно, патриотическое воодушевление. Все это и сошлось вместе в поразительной судьбе девицы-кавалериста...

Когда в армии служили восемьсот тысяч женщин — это не могло быть лихим и заманчивым приключением, романтической ролью, экстравагантным самоутверждением. Обстоятельства, которые привели их в действующую армию, были лишены какой-либо исключительности. Чувство, которое заставило их надеть военную форму, было всеобщим. Чтобы не впасть, заговорив о нем, в неуместную риторику, столь чуждую фильмам С. Алексиевич и В. Дашука, процитирую рожденное этим чувством стихотворение Юлии Друниной:

Я ушла из детства в грязную теплушку,
В эшелон пехоты, в санитарный взвод.
Дальние разрывы слушал и не слушал
Ко всему привыкший сорок первый год.
Я пришла из школы в блиндажи сырые,
От Прекрасной Дамы в «мать» и «перемать»,
Потому что имя ближе, чем Россия,
Не смогла сыскать.

Но ведь это жгучее патриотическое чувство, этот порыв, вызванный нападением фашистских захватчиков, вовсе не обязательно должен был приводить девушек в действующую армию, — и в тылу хватало работы, требовавшей полной самоотдачи и неиссякаемого энтузиазма. И кто бы пустил на фронт, под губительный огонь, — как бы они ни рвались — тысячи и тысячи девушек, если бы не самая крайняя нужда, если бы дело не шло о жизни и смерти народа, страны и все, что только можно было, бросалось на так страшно качавшиеся весы истории. И тут вторая общая причина, почему в действующей армии оказалось столько девушек. Была в этом самая суровая, самая жестокая необходимость...

Война даже не в трагически-катастрофических ситуациях, а в своей обыденности невыносимо тяжка и очень страшна. Все это — и труд до изнеможения, и смертельная опасность — в полной мере досталось на фронте девушкам.

Рассказывает в фильме «Стрелять хотела...» зенитчица Валентина Чудаева: «Это совсем не для девчонки. Из носа кровь шла, из ушей кровь шла после первого боя. Расстройство желудка полное наступало. Это очень страшно, когда ты видишь... Если это ночью — не так уж и страшно... А когда днем, днем это очень страшно. Тогда мне кажется, что именно на мое орудие, идет именно он на меня. Сейчас он меня... Всю, все превратит ни во что. Вот тут и страшно было».

А это вспоминает медсестра Ольга Омельченко: «Немцы начали обстреливать свои бывшие позиции, свои бывшие траншеи из тяжелой артиллерии. И снаряды ложились прямо в траншеи. С такой силой рвались эти снаряды... Все трещало, все гремело... Мне казалось, вся земля вот так колышется. Мне так было страшно, так тяжело все это... Я просто не могла... Как мне все это пережить... Я думала, что я не выдержу... Но я всеми силами держалась... Я перевязывала раненых...»

Смотрел фильм, слушал эти рассказы, и вдруг всплыло в памяти... Летом сорок третьего года, когда началось наше наступление на Миусе, немцы, чтобы остановить его, бросили авиацию. В один из налетов сильно досталось нашему медсанбату. Молоденькая медсестра, впервые попавшая под бомбежку — да сразу под такую, видно, еще не пришедшая в себя от потрясения, рассказывала, как бросилась в окопчик, стараясь там устроиться так, чтобы не убило и не изуродовало. Особенно страшно ей было, что изуродует: то так она ложилась в окопчике, то этак. И никак она не могла понять, почему мы смеемся, что веселого в ее рассказе? Нет, пережитый ею во время бомбежки страх не казался нам смешным, может быть, преувеличенным, но совсем не смешным — чего уж тут веселого, лежать, дожидаясь, попадет или не попадет... Забавным нам казалось ее беспокойство о своей внеш-

ности, ее ужас, что из-за ранения она может утратить свою привлекательность... Вспомнил я эту давно и прочно забытую историю, и вот сейчас не могу понять, почему все это вызвало у нас такой приступ дурацкого веселья? Как же мне тогда не приходило в голову, что ей на войне вдесятеро, в сто раз тяжелее и страшнее, чем нам? И как остро это почувствовал, как проницательно угадал Борис Слуцкий, написавший когда-то строки:

— Хуже всех на фронте пехоте!
— Нет! Страшнее саперам.
В обороне или в походе
Хуже всех им, без спора!
— Верно, правильно! Трудно и склизко
Подползать к осторожной траншее.
Но страшней быть девчонкой-связисткой
Вот кому на войне
всех страшнее.

И не только там, на фронте, под огнем, в грязи окопной и в крови, пришлось им хлебать горячего до слез, — жизнь не баловала их и потом, война и в мирные годы безжалостно била по ним вдогонку. Давали себя знать раны, контузии, сказывались непосильные для девушек тяготы походной жизни — вот, например, Валентина Чудаева, после того как раненной отморозила ноги, все послевоенные годы вынуждена была их спасать...

Война виновата и в том, что у многих из них не сложилась личная судьба. Она отняла у них лучшую пору жизни, когда так хочется любить и быть любимой. Те, за кого они — не будь войны— вышли бы замуж, почти все полегли в боях, личные драмы уже предопределены скорбной статистикой военных потерь — из ста их ровесников с фронта вернулись только трое; в семье той же Валентины Чудаевой никто из мужчин не уцелел, пятеро сложили голову в боях.

Когда же приходила там, на фронте, любовь, была она обычно безоглядной, беззаветной, а счастье — хрупким и коротким, чаще всего финалом его была фанерная звезда на могиле. «Любовь эта, — рассказывает в фильме «Я встретил вас...» Софья Дубнякова, — конечно, она была другая. Каждый знал, что ты можешь любить сейчас, а через минуту может этого человека не быть. Ведь вот, наверное, когда мы в мирных условиях любим, мы ведь не с таких позиций смотрим... У нас не было сегодня, завтра... Уж если мы любили, значит, любили. Во всяком случае, вот неискренности там не могло быть».

Да, иной силы чувства, иная степень душевной открытости, под огнем человек становился виден весь как на ладони — дурное и хорошее, привлекательное и отталкивающее. И другой отсчет времени — это так говорилось на войне, что год за три, на самом деле каждый день был длинным, как жизнь, потому что мог быть последним. Всю включенную в фильмы фронтовую кинохронику В. Дашук воспроизводит замедленной. Зрители получают возможность как следует рассмотреть ту неповторимую, исчезнувшую действительность, им становятся хорошо видны подробности и детали. Но это замедление — поразительный эстетический эффект — вдруг заставляет ощутить и особую плотность и емкость того грозного времени: каждая минута, каждый миг дышали вечностью, быт и бытие были нераздельны. И это помогает понять, чем тогда жили, как дышали, как любили...

Вспоминая пережитое, эти скромные, такие «домашние», не вынесшие с войны никаких молодецких мужских ухваток женщины не ропщут на свою фронтовую судьбу — как бы тяжела она ни была, что ж тут поделаешь, надо было... Не претендуют они на какие-то особые почести и награды за былые заслуги, за нелегкую свою долю. Они хотят, чтобы их внимательно выслушали, чтобы вникли, чтобы поняли, — впрочем, может быть, человеческое понимание, участие и есть высшая, ни с чем не сравнимая награда. Они ищут понимания, потому что есть у них и давние затаенные обиды, относящиеся уже к послевоенному времени.

Их, этих обид, почти не касалось наше искусство — считалось, что этого не может быть, а раз не может, что об этом толковать. А обиды, увы, были, да еще какие горькие... И впервые они с такой прямотой и откровенностью выкладываются публично. Как больно их ранили пересуды, сплетни о том, что в армии девушки, решив, что война все спишет, гуляли напропалую, не воевали, а крутили

любовь с кем придется, ублажали начальство...

А ведь и в этом отношении тяжела, иногда мучительна была жизнь девушки на войне — в фильмах они еще не обо всем рассказывают. Хорошо еще, когда девушек был целый «табун» — на зенитных батареях, в медсанбатах и госпиталях, а если одна — санинструктором в роте или батальоне, если в «мать» и «перемать», если вокруг вовсе не все святые, есть и такие, что проходу не дают, норовят ее любым путем заполучить... Какой надо было иногда обладать духовной силой, чтобы не махнуть на все — и на себя — рукой? И благородно ли бросать камень в тех, у кого сил не хватило? А тем более «припечатывать» всех, не разбирая правых и виноватых? Что говорить, далеко не все в армии, на фронте были праведниками и праведницами, но ведь и в тылу тоже, а там все-таки обстоятельства были полегче. А именно там мазали дегтем — знаем, мол, какая там, на фронте, любовь, знаем, что на уме у этих военных девиц... Этих наветов — а ведь многое питало их, в том числе и некоторые юридические установления, скажем, прочерк в метрике, — не забыли, простить этой обиды не могут.

«...Иногда до оскорбительного было, — вспоминает Софья Дубнякова, — больно говорят о женщинах, которые были на войне. Вот было такое очень, знаю, что оскорбительное слово «ппж» — «полевая передвижная жена»... На фронте его говорили... Оно, наверное, родилось не на фронте, пришло из тыла, потому что — ну что говорить-то, было — были такие женщины.

Но это же ненормальное явление. Вы понимаете, это исключение, о котором ну, может быть, даже не следовало бы и говорить».

Видно, очень уж накипело... Но проблема-то была реальная, невыдуманная, и обида и боль настоящие. Это подтверждает поэзия: с чуткостью нравственного сейсмографа она обнаружила неблагополучие, почувствовала несправедливость. И заговорили об этом поэты, прошедшие войну, прекрасно знающие, как было на самом деле.

Вызовом угрюмому ханжеству было появившееся в начале 50-х годов стихотворение Константина Симонова, называвшееся «Сын», но посвященное судьбе «женщины, что звалась фронтовой женой». Поэт обратился к жизненной ситуации, заведомо осуждавшейся, и показал, что огульный суд неправеден и нередко выносит обвинительный приговор, не имея для этого никаких оснований. Там, где ханжам виделось падение нравов, порочная распущенность, в действительности оказалась верная и самоотверженная любовь, бескорыстие, благородство:

Незабывшая, незамужняя,
Никому другому не нужная
Она молча несет свою муку.
Поцелуй, как встретишь, ей руку!

Ответ обывательским пересудам — в одной из самых лучших, самых пронзительных песен Булата Окуджавы:

Ах, война, что ж ты, подлая, сделала:
вместо свадеб — разлуки и дым!
Наши девочки платьица белые
раздарили сестренкам своим.
Сапоги... Ну куда от них денешься?
Да зеленые крылья погон...
Вы наплюйте на сплетников, девочки!
Мы сведем с ними счеты потом.
Пусть болтают, что верить вам не во что,
что идете войной наугад...
До свидания, девочки!
Девочки,
постарайтесь вернуться назад.

Нет, все-таки не права была Валентина Чудаева, говоря: «Никто про нас ничего».

В этих заметках то и дело всплывают стихи: на поэтическую волну настраивает сама структура, образный строй фильмов. В них нет столь распространенного в кинодокументалистике очеркового сюжета — Виктор Дашук говорит: «Работа с таким необычайным материалом, как человеческая память, заставила меня изменить представления о драматургии документального кино, о документальном фильме вообще». Эти ленты скорее напоминают то портрет, такой, в котором автор ставит перед собой задачу запечатлеть не внешнюю характерность модели, а проникнуть в ее внутренний мир, то лирическое стихотворение: раскрывается чувство, его глубина, сила — вот на чем держится произведение. В двух лентах — «Утро туманное, утро седое...» и «Я

встретил вас...» — эта ориентация на лирическую поэзию даже подчеркнута названиями. Два прекрасных стихотворения Тургенева и Тютчева, давно бытующие как очень популярные романсы, дали фильмам не только музыкальный лейтмотив и элегическое настроение, не только внутренний лирический сюжет — они по-особому осветили события войны, и, освещенные светом общечеловеческого, эти события — для фронта вполне обыденные, в сущности, быт войны — обнаружили душераздирающую трагедийную суть. Тургеневское «...вспомнишь и время былое, вспомнишь и лица, давно позабытые...», высокая и светлая печаль этого стихотворения, проецирующаяся на воспоминания медсестры, рассказывающей, как на ее руках умирали молодые люди, помогают острее ощутить неутихающую боль тех тяжких утрат. «Ты видела, — вспоминает санинструктор Тамара Умнягина, — что человек умирает, целуешь его, гладишь, ласкаешь, прощаешься с ним... Знаешь, что ты ему не можешь ничем помочь. Все это тяжело, это тоже очень тяжело, и таких много было, и эти лица у меня вот и сейчас в памяти. Я вижу их глаза, я вижу их лица. Я вижу всех, всех ребят... Почему-то вот годы прошли, а хоть бы кого-то забыть. Ведь никого не забыла, всех помню, всех вижу...» И там, и там воспоминания о былом. Но в стихотворении былое — и разлуки, и несбывшееся, — как это и происходит обычно в жизни, умиротворено временем. А то, что было на войне — пуля или осколок, и все кончено, нет человека, — и отодвинутое временем ужасает своей противоестественностью.

Стараясь как-то обозначить этот смысловой итог переплетения и слияния в фильмах столь различных эмоциональных и образных стихий, я, конечно, неизбежно упрощаю и огрубляю, — на самом деле все это сложнее, тоньше, многозначнее. Но так резче, рельефнее выступают те общечеловеческие нравственные координаты, с которыми авторы осознанно или неосознанно сверяют действительность военных лет.

Этот общечеловеческий план проступает так отчетливо еще и потому, что женщины воспринимали войну иначе, чем мужчины, — острее, эмоциональнее. У них другой болевой порог. Они постоянно ощущали противоестественность кровопролития. И рассказывают о войне иное и по-иному; им бросалось в глаза, запомнилось и то, на что мужчины не всегда обращали внимание. Светлана Алексиевич в интервью особо отметила это свойство: «В физике есть такое понятие «светосила». Так вот у женской памяти самая большая светосила. Не случайно одна из моих героинь говорит: «Вот если на войну смотреть глазами баб, ох, какая же она ужасная!»

Дикторский текст в фильмах лаконичен, сдержан, только самые необходимые пояснения, и авторы тут же стараются уйти в тень: слушайте, мол, что рассказывают наши героини, смотрите внимательно кадры военной хроники — это главное. Но все время ощущаешь волнение создателей фильмов, потрясенных открывшимся им, — это волнение невозможно имитировать, никакой профессионализм заменить его не может.

Я хочу специально об этом сказать, потому что документальный цикл «У войны не женское лицо» сделан людьми, которые по возрасту, по жизненному опыту далеки от войны: у Виктора Дашука на войну пришлись лишь годы раннего детства, Светлана Алексиевич вообще родилась в послевоенную пору. И та откровенность, та доверительность, с которыми рассказывают в фильмах о своей военной судьбе самые разные женщины, — это прямая реакция на то волнение, с которым слушали их создатели фильма. Верно заметила Светлана Алексиевич: «Войну пишут не только знанием, но еще и сопереживанием». Этот принцип и положен в основу документального цикла «У войны не женское лицо».

Алесь Адамович, поминая в недавней анкете журнала «Дружба народов» книгу С. Алексиевич, высказал одно общее соображение, имеющее самое непосредственное отношение и к фильмам, о которых идет речь:

«Писатели, пришедшие в литературу с войны, принесли щемящее чувство благодарности к женщине за то, что и там она была рядом, а позже, прояснившись, оно стало чувством вины. Им ведь было тяжелее, чем кому дру-

гому, дочерям, сестрам, матерям, там, где убивали; и им в этом приходилось участвовать.

Но, может быть, как раз и надо было, чтобы на эту ситуацию, на женские фронтовые и партизанские судьбы кто-то взглянул и глазами поколений, меньше знающих о минувшей войне, но именно поэтому более остро и несогласно отвергающих ее «данности» и «реальности».

Наверное, это так, наверное, взгляд «со стороны» делает не таким уже непререкаемо безусловным многое «само собой разумеющееся» для посвященных, переживших войну, наверное, ему яснее видна вся чудовищная противоестественность участия женщин в кровопролитии. Но вот что надо к этому добавить: если художники не военного, а более молодых поколений обращаются к тяжелому и кровавому опыту, значит, есть здесь нечто очень важное для них, крайне необходимое сегодня, нельзя думать, что движет ими одна лишь почтительная признательность к людям, четыре десятилетия назад, не щадя себя, защищавшим Родину.

Как определить то, что так притягивает к себе молодых художников? Можно, пожалуй, сделать это словами симоновского Серпилина — он говорит в «Последнем лете»: «Надо и после войны жить по чести. На войне при всех своих недостатках все же честно живем. Надо и после нее не хуже жить». Так думал симоновский герой в годы войны, а в фильме «Утро туманное, утро седое...» Софья Дубнякова уже в наше время размышляет о том же: «Мы думали, что люди, которые останутся жить, будут бесконечно счастливы и будут бесконечно добрыми. Потому что, пережив вот такое горе, нельзя быть иным человеком. Ведь это же все переживали... Значит, люди, во всяком случае, вот начиная с сорокового года рождения и дальше, — все должны быть очень добрыми и хорошими. А вы знаете, горько об этом говорить, а ведь люди не стали такими. Вот почему-то очень много злых людей». Для новых поколений художников главное в этом: те годы невзгод и горя показали, что и в жестоких испытаниях люди могут жить по чести и быть бесконечно добрыми...

Нет для человека большего счастья, чем сознание исполненного трудного долга, сознание того, что в суровое время был он не обузой, а опорой. Это чувство подсказало Юлии Друниной строки:

Я не привыкла, чтоб меня жалели,
Я тем гордилась, что среди огня
Мужчины в окровавленных шинелях
На помощь звали девушку — меня.

А вот как кончается стихотворение Бориса Слуцкого, которое я уже цитировал в этих заметках:

Я не выдам вас, будьте спокойны.
Никогда. В самом деле.
Слишком тяжко даются вам войны.
Лучше б дома сидели.

Не ищите здесь противостояния — эти стихи не спорят между собой, как может показаться на первый взгляд. Восемьсот тысяч девушек, отправившихся в действующую армию во время Великой Отечественной войны, — это был один из самых больших народных подвигов, какие когда-либо знала история. Но это была и одна из самых тяжелых жертв, которой заплатил наш народ за победу, — ведь что там говорить, действительно «у войны не женское лицо»...

Об этом — о высоком подвиге и великой жертве — фильмы, которые делают Светлана Алексиевич и Виктор Дашук. Я не ошибся, написав «делают», а не «сделали». Я так написал, потому что надеюсь, что они продолжат свою работу — одну из самых значительных из всего того, что довелось мне в последнее время видеть на экране...

Г. Виногура

Спектакль состоялся

«ПЕСНЬ ПРОШЕДШИХ ДНЕЙ»
Сценарий и постановка А. Мкртчяна. Оператор Р. Ватинян. Художник Р. Бабаян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян. «Арменфильм», 1982.

— Война!

Это суфлер, наполовину высунувшись из люка на сцене, отчаянно громко щепчет актеру, непонятно почему вот уже несколько минут молчащему, словно весь текст роли вдруг вылетел у него из головы. В зале недоумение, смешки...

— Война у нас только в третьем действии, а мы играем первое...

Этот диалог, происходящий между героями фильма А. Мкртчяна «Песнь прошедших дней», с разительной точностью показывает, как было воспринято грозное известие мирными людьми сорок первого года. Не верилось: думали — если и грянет, то позже, не сегодня, не сейчас... На экране мы еще долго будем видеть смеющиеся лица зрителей, принявших прекрасно слышанный ими диалог за забавную накладку в ходе спектакля — повод для веселого хохота над растерявшимися «артистами».

Потом начнутся проводы и прощания; суровые испытания огнем и болью ран, не менее суровые — ожиданием, вечной тревогой, страхом получить похоронку.

Война минет, и через десять, двадцать, тридцать лет то, такое острое чувство первого столкновения с бедствием, истинных размеров которого никто тогда подозревать не мог, вернется, преображенное сознанием художников. Масштаб беды, постигшей страну, будет видеться уже иным: его трансформирует наше последующее знание о войне, о величии исторического и нравственного итога пережитых народом страданий.

Правда тех «прошедших дней» в живой ее безусловности — как ни трудно с этим примириться — конечно, невозвратима: она навсегда осталась достоянием свидетелей и непосредственных участников событий войны.

Осознавая эту трансформацию, мы иной раз корим себя за невольный «вымысел», за «идеализацию» прошлого. Справедливо ли это? Ведь гармония, прозреваемая нами в прошлом,— она вовсе не вымышлена, она осознана — с высоты нашего нынешнего духовного опыта; она есть плод открытия и познания высших закономерностей собственного бытия.

И счастье этого познания и открытия дарят нам зачастую воспоминания даже о днях тяжелых и горестных.

Насколько мне известно (из бесед с людьми, косвенно причастными к созданию фильма «Песнь прошедших дней»), в истории маленького театрального коллектива, в годы войны продолжающего, вопреки всем трудностям и бедам, репетиции спектакля, который должен подарить людям надежду, есть мотивы для режиссера Альберта Мкртчяна семейно-биографические. Вряд ли, однако, имеет смысл доискиваться, какие именно, пытаться выделить в сюжете их фактические контуры. В основе поэтики фильма лежит свойство нашей памяти преобразовывать правду факта отдельной биографии в правду народной судьбы.

Война создала такую мощную, удивительную общность человеческих судеб, какой только и могло оказаться под силу вынести никогда доселе не виданные испытания и победить.

Осмысление, исследование этой общности во всех разнообразных ее проявлениях составляло и составляет по сей день одну из самых ответственных задач нашего искусства. Принципы исследования, однако, меняются по мере того, как минувшая война отдаляется от нас во времени.

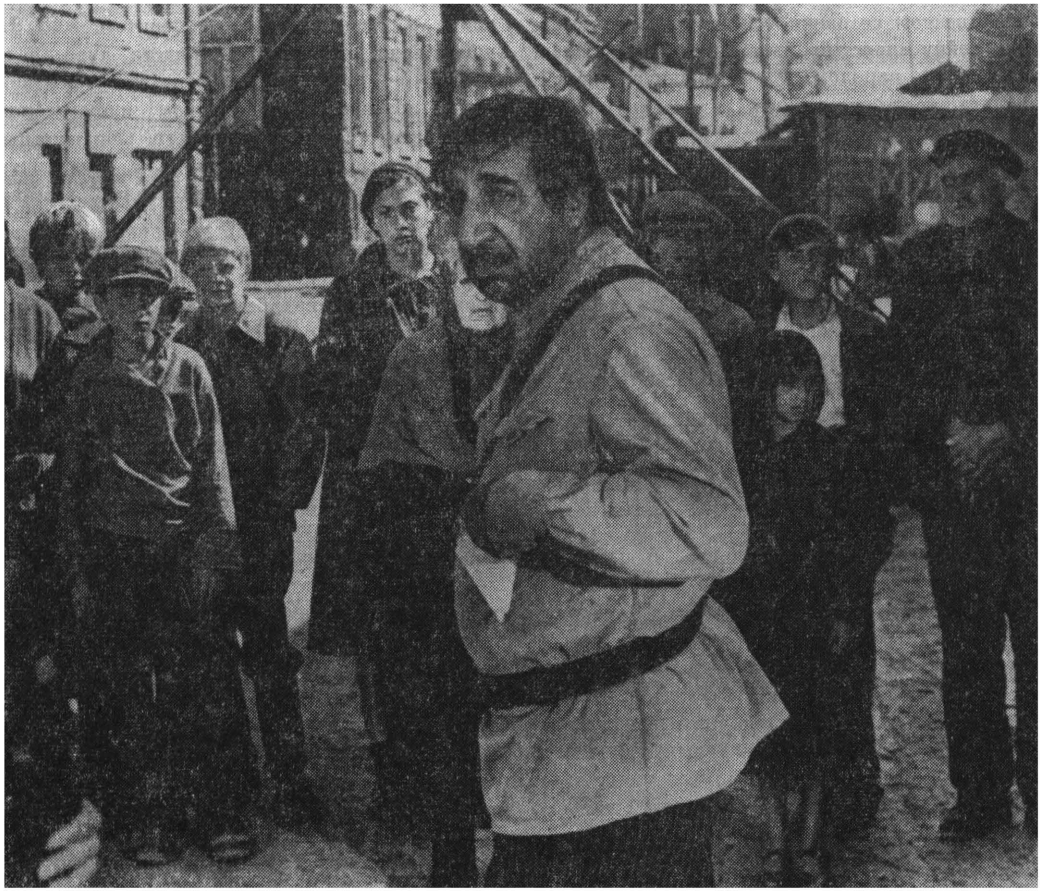
В фильмах военных и первых послевоенных лет основу этической структуры составляли связи, формирующие из отдельных людей общность д е й с т в у ю щ у ю, воюющую.

В результате сложилась обширная фактография зрительской памяти, тот фонд опосре-

дованного знания о войне, наличие которого становится все более важным по мере того, как подрастают поколения людей, войны не видевших. Кинематограф с его недоступным для иных искусств жизнеподобием способен создать иллюзию собственного фронтового опыта у тех, кто его не имеет,— кинематограф игровой (в лучших его образцах) в не меньшей степени, чем документальный. Здесь важно не только и даже не столько воспроизведение фактов реально-исторических, сколько познание военных будней человеком, никогда в жизни не слышавшим грохота настоящих взрывов, не ведавшим холода окопов и смертельного жара рукопашных схваток.

В фильмах более позднего периода военные будни зачастую отсутствуют или почти отсутствуют: их заменяет система знаков, примет, символов, апеллирующих к этому хранимому нашим сознанием запасу уже известных фактов. Нет фронтовых событий и в «Песне прошедших дней», но есть протез Мушега, с которым он возвращается домой в начале фильма, есть похоронки, горестной чередой идущие в дом тетушки Айастан, есть страшное в своей нечеловеческой опустошенности лицо плен-

«Песнь прошедших дней». Никол — Ф. Мкртчян (в центре)



ного немца — следы войны, отблески боев, по которым воображение наше восстанавливает реальность жестокого опыта героев, вернувшихся с фронта, опыта, лежащего в основании их экранной судьбы.

В рецензии Ю. Ханютина на фильм «Двадцать дней без войны» содержится знаменательное замечание, что фильмы о войне, созданные на разных этапах развития советского кино, «говорили не только о войне, но часто — и более красноречиво — о времени, когда создавались» [1].

Тенденция экранного укрупнения «простого» человека, рядового бойца или даже тыловика, также возникла не без связи с процессами, происходившими в общественной духовной жизни в конце 50-х годов, с укоренением в общественном сознании той истины, что выиграли войну «простые», «обыкновенные» люди, называемые народом. Раз возникнув, тенденция эта продолжает жить и развиваться по законам искусства.

Поэтому-то интересен вопрос о соответствии ее духовным запросам зрителя сегодня, спустя более чем двадцать лет после ее возникновения.

В переломный период, когда война уходит из сферы личного духовного опыта большинства художников, когда последний заменяется опосредованным духовным знанием, кинематограф военной темы становится перед проблемой, в чем-то родственной многократно дискутировавшимся проблемам соотношения «вечного» и конкретно-временного в классических экранизациях.

Теоретически проблемы эти не решены, да и вряд ли могут быть решены раз и навсегда. Для экранизаций практическим их решением, уже довольно традиционным, стала «синхронизация» вневременных нравственных аспектов произведения с сегодняшней духовной реальностью. В то же время «злоба дня» написания вещи не акцентируется, ибо, как правило, лежит для нас за пределами сферы наибольшего интереса. Историческое время утрачивает здесь главную роль, сохраняя лишь служебную: оно обнаруживает себя в реалиях быта, манерах персонажей, непосредственных мотивировках поступков.

Но «вечны» не только явления индивидуального духовного мира личности: любовь, верность, нравственная стойкость и т. д. Факт всенародного сопротивления нашествию иноземцев, феномен Отечественной войны есть также явление не только социальное, но и духовное и в этом своем качестве обладает повторяемостью, способностью обретать неисчерпаемо разнообразные социально-эмпирические и художественные воплощения. Именно в качестве духовного явления исследовано оно в «Войне и мире» — к этому исследованию трудно что-либо добавить.

И все-таки, когда речь идет о минувшей войне — оказывается, что добавить нужно. Эти добавления относятся к области духа, а не эмпирики — и, однако, события минувшей войны не познаваемы ни в каком ином временном контексте, кроме реального. Они неотрывны от нашей молодой истории, с семнадцатого года еще не превысившей реально возможного человеческого возраста. Может быть, потому-то духовный опыт этой «жизни», непрерывно, интенсивно себя осознающей, все еще неподвластен «надвременным» обобщениям, неотрывен от породившей его фактической плоти.

Отсюда, мне кажется, происходит отмеченная Е. Левиным особенность современного эпоса, который «в отличие от классического изображает прошлое как незавершенное и незамкнутое, сопряженное с настоящим социально-этически, а иногда и хронологически» [2]. Инициатором этого сопряжения зачастую является повествователь, активность которого в некоторых фильмах эпического плана Е. Стишова квалифицировала как «субъективирование эпоса» [3].

В самом деле, открытое присутствие авторского начала традиционно связывается в нашем представлении не с эпосом, а, скорее, с лирикой — фильмами, основанными на лирическом сопряжении памятью двух временны́х

[1] Ханютин Ю. Возвращенное время. — «Искусство кино», 1977, № 7.

[2] «Искусство кино», 1981, № 2, с. 165.

[3] «Искусство кино», 1982, № 1, с. 62.

отрезков индивидуальной, личностной судьбы: примером могут служить «Подранки» Н. Губенко.

Существует, однако, ощутимая разница между автором-повествователем этого фильма и повествователем такой картины, как «Факт» — она вытекает из различия самой природы сопрягаемого в обоих случаях материала.

Дело не в том, что в «Подранках» повествователь существует на экране «во плоти» в обеих своих временны́х ипостасях: в иных случаях он может вершить «творчество памяти» незримо, оставаясь за кадром. Но и здесь он будет зримым духовно — ибо происходящее окрашено его личностным мироощущением, несет признаки неповторимого качества его индивидуального опыта.

Иное дело — повествователь эпоса: его конкретно-личностные контуры размыты, почти неощутимы; он — существо «обобщенное», подобно лемовскому Океану. Он осмысляет и судит не свое собственное прошлое в его естественных связях с Прошлым общим — а собственно Прошлое, и не с позиции конкретной личности, ныне живущей, а с точки зрения суммарного, коллективного, общественного опыта, являющего собой своеобразный духовный эквивалент протекшего исторического времени.

Является ли подобное целостно-философское осмысление войны, максимально соответствующее сегодняшним общественным духовным запросам, исключительной прерогативой крупной экранной формы, традиционно связанной с понятием эпоса? Думается, что нет, так же как для «камерных» жанров вовсе не является фатальной неизбежностью утрата целостного ощущения духовной реальности времени — того особого качества, носителем которого может быть лишь человеческая общность, включающая в себя субстанцию межличностных связей, но не отдельная, выпавшая из этой общности, из круга этих связей человеческая личность.

«Песнь прошедших дней», стоящая к жанру фильма-воспоминания ближе, чем к иным, хотя, безусловно, не принадлежащая ему́ в полной мере, являет как раз характерный случай эпизации этого неэпического по своей природе жанра. Эпизация здесь — результат попытки осмыслить войну, не сегментируя ее

«Песнь прошедших дней». Сатеник — Н. Багдасарян, Оберон — А. Адамян

на драмы частных судеб,— а как драму всенародную.

Обобщенный, эпический характер киноповествования явственно подчеркнут, кстати, даже такой частностью, как символика имен. Так, имя героини, теряющей на войне четырех сыновей — Айастан (В. Мириджанян) — в переводе означает Армения. Символически звучит и имя друга Рубена — Иван, — ни разу не появляющегося на экране и, однако, становящегося одним из героев благодаря четкому эмоциональному акценту в режиссерской партитуре. Но суть в том, что главным героем картины является не один человек, а о б щ н о с т ь людей, объединенных не только личными — соседскими, любовными, дружескими отношениями, но еще и связями общественного характера, несущими в себе существенные духовные признаки времени. Роль этой связи здесь играет искусство, театр. Вспомним, что содержание репетируемой пьесы о непобедимом Назаре — «бездари и выскочке», как характеризует его Мушег, — и великанах, которые не хотят отдавать своей земли, явственно перекликается с современными героям событиями войны.

Ослабление изначально присущего жанру фильма-воспоминания лирического начала ощущается здесь не только в интонационно-стилистическом ряду, но прежде всего в том, что субъект воспоминания практически неразличим в сюжете: он как бы коллективизируется, растворяется в связях с окружающим.

Может быть, это Армен? Его отец Мушег, узнав после возвращения с фронта, что мальчишка попрошайничает по эшелонам, не в силах сдержать гнева, бросается на родного сына с палкой. Но этим эпизодом функция мальчика в сюжете и исчерпывается.

Все люди, причастные к самодеятельному театру, являются едва ли не в равной степени главными героями фильма. А причастны к нему почти все, кто появляется в кадре,— одни в качестве актеров, другие — в качестве зрителей. На том самом спектакле, что прервется сообщением о начале войны, в первые минуты воспринятым с такой беспечностью, мы ощутим особое качество отношений, связующих зал и актеров, когда гневный голос со сцены, перекрывая, подавляя шум и хохот сидящих в зале добрых соседей, давних знакомых, приятелей, крикнет: «Балаган решили устроить? Людьми будьте, людьми!..»

Стоп-кадр, идущий уже под фонограмму «Свящ̀енной войны», будет долго удерживать на экране сияющий улыбками зал, словно силясь сохранить последний миг счастливого единения людей, преобладающего над разнообразием имен и частностями судеб. Но беда случилась — и отдельные судьбы предстают перед нами, словно искореженные части единого целого. И боль, причиняемая одной из них в далеком отсюда смертельном бою, мукой отзывается в сердцах остальных.

Нелегкая миссия выпала одному из актеров, Николу (Ф. Мкртчян): слишком часто почтальону военного времени приходилось быть вестником несчастья. В силах ли человеческих принести в один и тот же дом одну за другой четыре похоронки — матери на всех четверых сыновей?

Тетушка Айастан переносит свое горе стойко и мужественно. По законам поэтики фильма, трансформирующей в образный ряд реальные законы явленной на экране человеческой общности, горе, переживаемое несчастной матерью, нам дано ощутить через сознание других героев фильма.

О том, как пережила Айастан вторую похоронку, говорят между собой двое молодых героев фильма, Оберон (А. Адамян) и Сатеник (Н. Багдасарян). Они говорят о горе своей соседки, но не о своей любви. О любви — ни слова. Они добровольно наложили запрет на эту тему — лишь молчаливые видения преследуют влюбленных: свадьба, белая фата, взметаемая стремительным бегом коней...

Третью похоронку приходится нести Оберону — словно единственный несчастливый билет в его лотерее, с помощью которой он только что раздавал людям обманчивую надежду («Скоро прилетит белый голубь... Если ты заплачешь во сне — не пугайся: это значит, в ваш дом скоро придет радость...»).

Для юного Оберона это тяжесть почти неподъемная. Мужественная Айастан снова

скрывает свое страдание от наших глаз — зато сострадание Никола и Оберона обозначает истинный его накал,

Четвертая похоронка тетушки Айастан сломила Никола. Он пьет; горе его граничит с безумием, когда он наблюдает обряд жертвоприношения, которым не знающая о гибели четвертого сына Айастан пытается умилостивить судьбу, отнявшую троих, умолить оставить ей последнее утешение...

«Когда говорят пушки, музы молчат»... Рядом с реальными смертями гармония кажется не более чем случайно уцелевшей изящной безделушкой, а необходимое для занятий искусством сосредоточенное равновесие духа мыслимо лишь как безумие или кощунство.

Поэтому не удивительно, что, когда Мушег (Ш. Казарян), вернувшись с фронта, пытается возродить работу распавшегося и поредевшего театрального коллектива, он поначалу не встречает поддержки даже у бывших энтузиастов. Один из них, Рубен, уходя с малолюдной, никак не клеящейся репетиции, резко бросает: «Не могу заниматься ерундой...»

И все-таки решено: «Мы должны сыграть спектакль». И с этого момента гармония высокого искусства, поднятая на щит горсткой истерзанных физически и душевно, усталых, но упорных людей, вступает в поединок с хаосом развороченного войной реального бытия.

Поначалу кажется, что поединок заведомо неравный. Замена естественных связей, обескровленных или оборванных войной, связями, даруемыми искусством,— задача нелегкая, особенно если актеры не слишком-то искушенные и опытные. Безусловность простого, естественного человеческого родства интуитивно сопротивляется вторжению условности.

Как играть? Рубен, в конце концов все-таки согласившийся участвовать в репетициях, считает: на сцене — как в действительности, без иллюзий. Невольным контраргументом ему, однако, оказывается случай с Обероном, загримировавшимся под Гитлера: сходство оказывается столь сильным, что он чуть не становится жертвой ярости обманутых этим сходством простодушных женщин. Натуралистическое искусство вместо гуманистической общно-

«Песнь прошедших дней». Айастан — В. Мириджанян

сти, способной противостоять жестокости войны, формирует жестокую толпу, способную на злодеяние.

Но и творить иллюзии, раздаривать напрасные надежды — тоже не выход, тоже жестокость, только на другой лад. Об этом свидетельствует затея Оберона с беспроигрышной, «счастливой» лотереей.

И третья похоронка Айастан — не единственный аргумент против наивного стремления Оберона дать людям надежду таким вот сказочным способом. Самого Оберона призывают на фронт, куда он давно стремился. Сатеник, подобно Айастан, смолчит, лицо ее почти не изменится — она лишь обессиленно прислонится к стене, а затем медленно осядет на землю. Камера повторит этот кадр трижды...

... Как играть? Как играть, когда мирные законы сценического действия так очевидно бессильны перед кровавым беззаконием войны, по которому даже комедия — комическое по своей сути недоразумение с загримировавшимся Обероном — может закончиться человеческой смертью?

«Трудно нам. Столько времени репетируем, а до сих пор ничего не получается...»

Поединок хаоса и гармонии своеобразно отражается в стилистике фильма. Доминирует в ней строй эпический — не столько даже в кинематографически-модифицированном значении этого термина, сколько в изначально литературном. Именно словесному «кодированию» картин человеческого страдания, по самой условно-знаковой природе исключающему натурализм и делающему возможным возвышенное бесстрастие рассказчика, соответствует принцип изображения тех же страданий в фильме: вместо того чтобы изображаться, они пересказываются, не столько выражаются, сколько обозначаются в сдержанной мимике и пластике актеров.

Сцен, где страдание выходит на поверхность, как бы выплескивается за эстетически допустимую грань — подобных той, где пьяный Никол съедает похоронку,— в фильме очень мало; тем острее они воспринимаются. Вторжение их в ткань сдержанного повествования создает стилистический парафраз ведущихся между героями споров: как играть — «как должно быть» или «как на самом деле»? Мы обретаем причастность к этому спору, вмещающему, по сути дела, весь драматизм сюжетной ситуации: драматизм обостренного войной до чудовищной степени несовпадения гармонического «должного» и хаотического реального.

Однако соотношение этих начал в стилистике иное, чем в сюжете: в преобладании гармонического сказывается вторжение современной художественной воли, энергетический приток из иного временно́го пласта — дня сегодняшнего, которым датировано рождение стиля этой картины.

Чья это воля? Взаимодействие времен-слоев в фильме не опосредовано личностно. Ощутимую роль в этом взаимодействии играет, однако, фотокамера Мушега, не оставляющего за делами театра своей работы фотографа.

Сюжетная функция ее незначительна: все эпизоды, в которых герои фотографируются или просят себя сфотографировать, являются логически необязательными, так как не имеют отношения к основной линии событий — судьбе репетируемого спектакля. Они неизменно связаны с выходом куда-то за пространственные и временные пределы происходящего — именно там пребывает адресат, которому предназначены фотографии: двое стариков хотят послать карточку сыну, воюющему на фронте; Рубен — неведомому нам, но постоянно вспоминаемому им другу Ивану; Айастан просит увеличить фотографию погибшего сына — на п а м я т ь.

Эта множественная адресность лишь подчеркивает эпичность замысла, коллективный характер памяти в рамках сюжета, а присутствие внесюжетных, личностно неопределенных «составляющих» придает ей, памяти, еще более обобщающий характер.

Обобщенность эта — залог «объективности» памяти, недоступной отдельному человеку. Одному не под силу п о м н и т ь в с ё — но это возможно, если б у д у т п о м н и т ь в с е.

Кинокамера оператора Р. Ватиняна как бы приемлет эстетическую эстафету у несовершенного фотографического аппарата образца 40-х.

В изобразительном стиле картины явственно присутствует мотив фотографически «остановленного мгновения»: стоп-кадр, кадр-рефрен, кадры-повторы. Они нарушают объективный ход повествования — камера не стремится оставаться эпически «незримой». Однако выбор этих «мгновений» не ложится ни на фактуру, ни на смысловую линию какой-либо из частных судеб, судеб героев фильма. В контексте каждой из индивидуальных судеб остановленное мгновение выглядит случайным: его значимость может быть обнаружена лишь в контексте более широком.

Этот контекст — судьба народа, судьба искусства. Именно в нем читается ответ на главный вопрос фильма — и этот ответ однозначен: спектакль состоится. Не может не состояться: ведь он — метафора победы народного духа, в невиданных испытаниях выплавленного из будничного, совсем не героического материала — отдельных, «простых» человеческих душ.

Поэтому нет, конечно, никакой сюжетной натяжки в том, что состоялся он не раньше и не позже, а именно в День Победы. Едва лишь успел начаться — и тут же был прерван ликующим возгласом: «Кончилась!..»

Кончилась война. А спектаклю этому кончиться наверняка уже не суждено: ибо слезы радости смыли грим, и тексты с таким трудом отрепетированных ролей забыты...

Неважно. Главное, ради чего страдали, спорили, репетировали,— свершилось. Значит, спектакль состоялся.

Алла Гербер

Ранние свидания

«С ТЕХ ПОР, КАК МЫ ВМЕСТЕ».
Сценарий С. Тараховского. Постановка В. Григорьева. Оператор С. Юриздицкий. Художник Г. Кропачев. Композитор Д. Сморгонская. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1982.

Итак, фильм на студенческую тему, точнее, из жизни студентов, еще точнее — двоих из них. По установившейся традиции следовало бы вспомнить другие фильмы на ту же тему, но вспоминать, собственно, нечего — фильмов таких практически нет, а те немногие, что были, остались в памяти «общим неразборчивым говором», как пишут обычно в монтажных листах.

Студенты, как известно, «замечательный народ», и потому они нет-нет да и возникают на экране в других, нестуденческих фильмах. Но именно возникают: пестрыми джинсовыми группами, этакими вечными туристами — то в поход, то из похода — с рюкзаками, с гитарами, общим смехом и абсолютным жизнелюбием, от которых герой тех, других фильмов — человек, как правило, среднего возраста — приходит в некоторое замешательство. Но тут же спохватывается, понимая, что правы в общем-то они, а не он...

Они уходят из случайного эпизода так же быстро, как и появились в нем. Иногда они что-то строят (свинарник или коровник), вступая в необременительные конфликты с местным председателем колхоза. Но чаще всего именно он, председатель, бывает прав, и под его укоризненным взором, человека бывалого, воевавшего, сникает петушиная задиристость некоторых петушиных бойцов.

Набравшись таким образом жизненного опыта, повзрослевшие и поумневшие, студенты возвращаются в аудиторию, чтобы овладевать знаниями.

Мне скажут, что я упростила. Но упростить упрощенное, по-моему, невозможно. Возраст, быть может, самый интересный оказался за кадром. Главный — по статистике — зритель наших кинотеатров на экране скрыт от самого

себя. Его не то берегут, не то игнорируют. Чего тут больше — любви или невнимания, — не знаю, но над студенческой темой нависла дымовая завеса: что происходит, разглядеть невозможно.

Между тем нет, пожалуй, возраста более напряженного и противоречивого, чем студенческий. Именно в этом возрасте задают гамлетовские вопросы и бегут от них же. Именно в этом возрасте не только перебивают, но и слушают. Не только опровергают, но и утверждают. Не только веселятся, но и грустят, мучаются, страдают от неуверенности, делают бессмысленные глупости в поисках смысла жизни. Именно в эти годы кажется, что мир принадлежит тебе, планета в твоих руках и переплыть океан — раз плюнуть. Зато как трудно бывает сделать шаг, чтобы просто быть человеком. Все несчастные любови, безумные поступки, сумасшедшие идеи, пренебрежение авторитетами и жажда их, открытие открытого и вторжение в неведомое, ощущение своей избранности и одновременно полной ничтожности — все, все происходит в этом замечательном, далеко не обязательно счастливом, возрасте. Короче говоря, в эти годы формируется личность. А что мы узнаем, что успеваем понять об этом многомиллионном племени, когда оно пробегает перед нами на экране, демонстрируя то, что и так очевидно, — молодость?

Лет двадцать назад в Москве шумела студенческая театральная студия, поражая зрителей не только щедростью выдумки, но прежде всего бешеным напором мысли, открытостью вопросов и поисками ответов на них. Создатель студии решил повторить эксперимент и организовал недавно новый студенческий театр, где собрались люди от 17 до 23. Однажды после репетиции, на которой ребята показали ему свою самостоятельную работу, где блеск формы сводил на нет содержание, он долго, с прежней страстностью, присущей людям его поколения, говорил начинающему режиссеру о выстраданной идее, о своем слове — единственном, в себе рожденном, о болевых точках... И вдруг как-то сник: «А понимают ли они, о чем я тут час говорю? Нужно ли им все это?.. Мне иногда кажется, что я ничего о них не знаю. Кто они? Чего хотят? Чему смеются? Отчего страдают?»

Когда смотришь иные фильмы о студентах, то создается такое впечатление, что подобные вопросы вообще не волновали постановщиков. К сожалению, режиссер фильма «С тех пор, как мы вместе» Владимир Григорьев не оказался здесь исключением, хотя и взялся делать не эпизод со студентами, а полнометражную картину по сценарию Святослава Тараховского.

Действие происходит в строительном институте Ленинграда — все приметы города точно обозначены. Они не довлеют над событиями, не мешают им, но и ничего к ним не добавляют. Сам институт тоже не довлеет — он появляется на экране ровно настолько, чтобы мы могли почувствовать обычную студенческую атмосферу. Студенты теснятся в коридорах, бегают по лестницам, затихают, когда в класс, то есть в аудиторию, входит преподаватель. Впрочем, оговорилась я все-таки не случайно: есть что-то школьное в этих высоких институтских стенах — по-видимому, сказывается отсутствие традиции студенческого фильма и давление давно устоявшегося канона школьного. А когда студенты в большой аудитории, все без исключения, начинают перебрасываться бумажками, то невольно думаешь — либо мы действительно засиделись в школьной киноповести, либо это впрямую выраженная автором мысль об инфантильности студентов, по фильму первокурсников, которые еще не выросли из коротких штанишек.

Все остальное, как уже не раз бывало: студенты то и дело острят, много и без причины смеются, что соответствует действительности. Если бы хоть раз они о чем-нибудь всерьез задумались! Но и этого нет. Что, не исключено, тоже соответствует действительности, но тогда я хочу понять, что думают по этому поводу авторы, может, по крайней мере, это обстоятельство их волнует и они намерены его исследовать. Ничего подобного. Необязательные разговоры, равно как и невнятные шутки, нужны создателям фильма, чтобы мы почувствовали себя в студенческой среде, а она лишь фон для той любовной истории, о которой разговор еще впереди.

«С тех пор, как мы вместе». Валерий — А. Лиелайс, Надежда — С. Смирнова

Со средой же все обстоит благополучно, все необходимые компоненты учтены, правила игры в студенческую жизнь соблюдены. Конфликты на уровне: возможно ли быть троечницей и одновременно старостой, честно ли отметить отсутствующего на лекции как якобы присутствующего? Не кажется ли вам, что и для детских фильмов этого сегодня маловато? Ну, а уж в восемнадцать-то лет неужто нет проблем посерьезней? Да и всем ли им восемнадцать? Сколько среди студентов людей взрослых, отслуживших в армии, поработавших, поплутавших в поисках своего места... А по фильму получается, что все точно из одной школы вышли. И не только школы — из одной семьи. Одного социального и морального климата. Одного материального и духовного уровня.

Как и положено, преподаватель демократичен, умен, раскован. Со студентами он запанибрата — сам недавно, двадцать лет назад, был такой же, как они. Он входит в аудиторию, как в свой дом — небрежно, свободно. Галстук ему мешает, разговорчики влюбленных — нет, скорее, дают повод для очередной остроты (общий смех), что «и это пройдет». Вообще он, интеллектуал, поражает оригинальной мыслью и тонкой шуткой: «Чудовищно быстро летит время, мне страшно», «Математика — язык вселенной, необходимый всем землянам и жителям Венеры, если таковые обнаружатся», «Мучения у доски облагораживают», «Неуд — лучший рычаг успеваемости, стимул прогресса» и т. д. Сами же студенты тоже, повторяю, много шутят, но авторы, чувствуя некоторую недостаточность их юмора, прибегают к средству, давно испытанному не только в детских и юношеских, но и во взрослых фильмах — они вводят в компанию обаятельного представителя солнечной Грузии, и даже не одного, а с братом, который, правда, не студент, но свою функцию в фильме выполняет. Мягкий акцент, артистичность, необременительный, но такой к месту юмор — все это действительно спасает натужно веселые сцены студенческих вечеринок. Но как-то обидно, что истинное, неподдельное очарование грузин эксплуатируется и в этом фильме для колорита, который самоигрален и никакой задачи, кроме как насмешить или по крайней мере вызвать улыбку, не несет. Все остальные тоже хорошие ребята, что называется, никакие (о героях мы

пока не говорим), хотя у студента Левочкина имеет место некоторый цинизм, но это, как мы понимаем, издержки возраста. «И это пройдет»...

Быть может, пора констатировать, что еще один фильм «из жизни студентов» оказался неудачным и поставить на этом точку? Нет, косвенное отношение к сегодняшним молодежным проблемам картина «С тех пор, как мы вместе» имеет.

Что же, собственно, происходит в этом фильме — достаточно обычном, скромном, я бы даже сказала, чересчур скромном, если иметь в виду уровень авторских притязаний? В одном лишь режиссер последователен — как и в фильме «Поздние свидания», он вновь предлагает нам ситуацию, ранее на экране не разработанную. В этом смысле он первооткрыватель темы.

В «Поздних свиданиях» режиссер попытался исследовать позднюю любовь людей немолодых, со своим прошлым, с прежними любовями, семьями, с нажитым душевным опытом, с завоеванным положением в обществе. Короче говоря, его герои — люди с исчерпанной биографией, когда все устоялось, все прочно — даже то, что непрочно, все навсегда, и никакие неожиданности им не грозят. Встреча двух уже немолодых людей, догадывающихся или не догадывающихся о своем одиночестве, — довольно избитый, но всегда в чем-то новый сюжет на экране последних лет. Как правило, истории эти, хоть герои и претерпевают некоторые испытания, а иногда, как в последнем фильме Э. Брагинского и Э. Рязанова «Вокзал для двоих», судьба надолго разлучает влюбленных, кончаются если не счастливым браком, то реальной его возможностью. Проблема совместимости людей разных (а именно такие варианты предлагает экран) социальных групп не в фокусе режиссерского внимания — любовь всех совместит, все утрясет, свяжет, завяжет... Обычно подобные истории исчерпываются на экране как раз тогда, когда в жизни все только начинается. В «Поздних свиданиях» уже одно то было интересно, что В. Григорьев с помощью прекрасных актеров (Л. Малеванной и Ю. Платонова) постарался сказку заземлить бытом. И выяснилось, что когда свидания сменяются совместным проживанием, то в буднях проявляется та самая нажитая, прошлая жизнь, от которой попытались бежать влюбленные. Выясняется самое банальное и самое всякий раз неожиданное: что от себя не убежишь. Больше того, что ты вообще уже не сам по себе, ты — представитель определенной среды, она в тебе, в твоих привычках, в манере говорить, ходить, думать, в том наборе слов и понятий, которые для тебя, как дважды два, а кому-то нужно прожить заново жизнь, чтоб их усвоить, понять и принять. То, что для тебя само собой, для другого — язык неведомого племени. То, что для тебя жизнь, — для другого антижизнь. Дело не в несходстве характеров (сходных не бывает). Оказывается, что для любви, помимо самой любви, еще очень важно уметь разговаривать друг с другом, слушать, слышать, понимать, угадывать, предупреждать, прощать.

Это не значит — усложнять отношения, это значит — создавать их, ежесекундно творить, ежеминутно спасать. Нельзя сказать, что психологическая нюансировка всех этих сложнейших и далеко не исчерпанных в моем поспешном отступлении обстоятельств совместной жизни двух любящих друг друга людей исчерпана в фильме «Поздние свидания». Но мы благодарны авторам за то, что в разгар кинематографического интереса к историям про позднюю и обязательно счастливую любовь они внесли в это пиршество надежд тревожную ноту, прикоснулись к проблемам актуальным и непросто решаемым и поведали нам о процессах, мало изученных и мало описанных. Фильм «Поздние свидания» рассказал про то, как это непросто, когда кончаются свидания и надо изо дня в день жить с человеком, который искренне не понимает, что можно просидеть всю ночь в гостях за интересным разговором и отказаться от желанного ребенка, потому что страшно. Страшно ответственности.

В новом фильме Григорьев снова возвращается к свиданиям, но уже не поздним, а ранним и непродолжительным. Само зарождение любви, эти ее первые взгляды, трепет, лепет — всего этого мы на экране не увидим. Мы за-

стали влюбленных в момент возвращения стройотряда из колхоза, где, по-видимому, все и началось.

Решение «снять комнату и жить вместе» тоже пришло и обсуждалось без нас. Мы, зрители, принимаем возможный исход пока неведомой нам любви с интересом, ибо знаем — случай далеко не исключительный, более того, распространенный, но для экрана — неожиданный. Ибо экран не все знает, что в жизни происходит, в отличие от Антонины Петровны, матери героини, которая знает, слышала, что в жизни такое бывает, но смириться с тем, что так нагло, цинично уводят из дома собственную дочь, не может. Да и какая мать, пусть трижды эмансипированная, не мечтает, что однажды придет он, жених, и по всем правилам, дедами и прадедами завещанным, попросит руки ее дочери, сделает предложение.

А тут: «Мы с Надей решили комнату снять... поженимся, но это долгая история... мы, в принципе, могли бы обойтись и без вашего согласия...»

Впору закричать, кинуться на этого негодяя, с лестницы спустить. Это состояние разъяренной и одновременно растерявшейся, преданной дочерью матери прекрасно передает А. Шуранова.

В ее исполнении мать — сгусток воли, правил, принципов, согласно которым она ради детей лишила себя личной жизни, но в этот момент Антонину Петровну искренне жаль. Надо же было так случиться, что имено в тот день, когда прощен и признан друг — давняя и неразрешимая из-за ее принципов история, — чтобы именно в тот день, когда она, мать, позволила себе расслабиться и, став снова красивой и женственной, запеть «Цветок засохший, бездыханный в забытой книге вижу я...», чтобы именно в этот вечер услышать: «Мы... могли бы обойтись и без вашего согласия....» И дочь туда же! Скромно потупившись, ангельским голоском: «Все правда, мама».

Да, все правда. С нее и начинается фильм, откровенно декларируя проблему: они хотят жить сами. Не самостоятельно, а сами, чтобы никто не мешал им наслаждаться жизнью. Не исключено, что за этим стремлением отделить-ся скрыто нечто большее, чем просто желание быть рядом без постороннего вмешательства в их интимную жизнь.

Чего, собственно, добиваются молодые люди, которые без загса и такой модной нынче свадьбы решают попробовать, как они говорят, «жить вместе»? «Сексуальная революция», — утверждает Антонина Петровна. Сказано чересчур сильно, но вопросы секса играют все-таки свою роль, хотя мы не очень охотно это признаем. Как доверительно сообщил мне один знакомый первокурсник, «чем слоняться по чужим хатам, лучше иметь свою». Но где взять деньги на эту «свою»? Герои фильма об этом не задумываются, авторы, между прочим, тоже. Но, может быть, эти ребята намерены испытать свои чувства и сами понять, способны они создать семью или в их случае это было бы преждевременным, а то и трагичным? А может, это вызов тем самым правилам, которые так дороги Антонине Петровне? Все это вопросы, требующие ответов. Не берусь, однако, их искать, тем более что фильм их не поставил.

Тут за поступком влюбленных нет никакой программы. Нет размышлений, нет позиции, а есть элементарное желание не расставаться. И все. Герой фильма Валерий Поспехин больше похож на моего знакомого первокурсника, чем на юношу, «обдумывающего житье». И хотя он считается среди ребят самым умным, но умом нас не поражает, даже когда авторы заставляют его рассуждать о проблемах мегаполиса. И сценарист, и режиссер скорей всего видели своего героя интеллигентом, раз пригласили на эту роль Андриса Лиелайса — актера с явно интеллигентной внешностью. Но интеллектом они его обременять не стали. И хотя он часто призывает других думать, сам себя думами не перегружает.

Получился еще один милый бородач, который к своей облегченной жизни и относится облегченно, без рефлексий и проклятых вопросов.

Решение жить вместе с любимой Валерия Поспехина ни к чему не обязывает. У него и перед собой нет никаких обязательств: кончились деньги — как-нибудь перекрутимся, сессию как-нибудь спихнем, из обмана как-нибудь выкрутимся... Такая «широта» была бы, не исклю-

чено, привлекательна, если бы все эти «выкрутимся»-«перекрутимся» он бессознательно не перекладывал на плечи любимой, да так очаровательно-обаятельно, что мысль о социальной опасности такого характера в будущем не приходит в голову ни его любимой, ни окружающим, ни, к сожалению, авторам. Для них это история о любви и только. К ней и вернемся, ибо есть все-таки один человек, для которого подобный характер опасен и в настоящем.

Надя Чистякова в исполнении хорошо запомнившейся по фильму Ильи Авербаха «Чужие письма» Светланы Смирновой, не столь однозначна, как ее возлюбленный. Нежная, трепетная, мягкая, податливая, вся растворенная в закружившем ее чувстве, вся обращенная к нему, любимому, — такой она представляется нам вначале. Скажи он ей — беги, и она побежит. Сказал — оставь дом, мать, брата, есть мы и только мы — и она весело, с холодной жестокостью бросает мать и глупо хихикает, когда та, в ответ на приглашение прийти к ним посмотреть, как они устроились, отвечает, что никогда («слышишь, никогда!») к ним не придет.

Надя кинулась в любовь, как в омут. Ее чувство излучало столько света и тепла, что дополнительные источники энергии были только помехой. Так оно было вначале, в первые дни и недели совместного проживания в суровой («соблюдайте тишину») коммуналке.

Быть может, слишком скоро на лице актрисы появляется что-то напряженно-осуждающее, категорически-требовательное, то ли в память так прочно вжилась та девочка из «Чужих писем» со светлым, не знающим сомнений челом, чей порыв к беспощадной правде никого не спас, но бил наотмашь?

По-видимому, этот жесткий максималистский характер из «Чужих писем» довлел и над авторами фильма «С тех пор, как мы вместе». И здесь героиня ходит в старостах, правда, она не отличница, а вовсе троечница. И принципиальна: как просить в деканате за подругу-двоечницу, если сама троечница? Неудобно! Ребята только плечами пожимают — «чокнутая». На самом деле и «чокнутости» тут особой нет, и поступка из ряда вон — тоже. Но Надя и сама о себе говорит, что не такая, как все. А Валерий просто убежден в этом. «Тысячи людей каждый день толкутся у забора, где клеят объявления, и никто не цепляется за еле заметный гвоздь, который из этого забора торчит... А вот она, Надя, зацепилась», — так, потрясенный, говорит Валерий другу, которому дал ключ от их комнаты, а Надя неожиданно пришла раньше времени и была оскорблена тем, что их жилище стало приютом для чьей-то любви. Но почему же она «чудачка»? Что тут чудного?

Авторы продолжают настаивать, что перед нами уникальный характер, «голый принцип», как говорят ребята. Да и сама она признается матери, что умеет любить, а ничего у нее из-за этих проклятых принципов не получается. Предполагается, что они с матерью очень похожи, именно поэтому Наде так с ней тяжело, а временами мать ее просто раздражает. Но Антонина Петровна за свои принципы жестоко наказана — тот самый бесконечно преданный друг (Ю. Платонов) в одночасье умирает от инфаркта. Горе Антонины Петровны неподдельно — она, кажется, изнутри почернела. Но смерть бедного, ни в чем не повинного Георгия Васильевича нужна была авторам как наглядный урок для Нади — вот, мол, к чему приводят принципы. «Боже мой, мама, что же происходит? Ведь мы же умеем любить. Почему всем с нами так плохо?» Сказав это, она кидается к телефону звонить Валерию. Его, конечно же, нет дома. Тогда она просит соседку Елену Ивановну накормить его «хоть кашей, хоть яичницей...» Что будет дальше, вот сейчас, через минуту, гадать особенно не приходится, потому что вот сейчас, через минуту в дверях появится... Валерий.

Вот так, пройдя через испытания, у порога гибели любовь восторжествовала.

Мы еще почти ничего не сказали об этих испытаниях и недостаточно о гибели, потому как... запутались. Мы только было собрались восхищаться «чудачкой», которая тем и хороша, что нормальна, как авторы заставили ее раскаяться, отказаться от своего якобы максимализма, который был им и нам неприятен в Зиночке Бегунковой. Но та холодная правдо-

«С тех пор, как мы вместе». Антонина Петровна — А. Шуранова, Надежда — С. Смирнова

любка, Зиночка Бегункова из «Чужих писем», не о себе пеклась в своем победном марше по жизни. Она, бедолага, все о людях думала. Она за других знала, что хорошо, что плохо, не давала людям делать глупости и совершать такие необходимые для жизни безрассудства — одним словом, не давала дышать. Сама же при этом спокойно читала чужие письма, не видя в этом для себя и вообще для человечества ничего дурного.

Здесь же естественное поведение — попытка спасти свое, а не соседа чувство — выдается сначала за нечто удивительное, а потом осуждается.

Валерий признается, что никто — и он в том числе — Нади не достоин. Вполне возможно, что он — не достоин, хотя кто знает, кто кого и почему любит и каких только неожиданностей не знает недописанная история любви. Ведь и авторы хотели нам рассказать не о том, кто к кому подходит согласно звездному гороскопу. В. Григорьев уже попытался однажды широко взять тему сходства и несходства характеров в семейной жизни. Вот и здесь, где студенты — лишь фон для исследования совместной жизни двух влюбленных, его, как я понимаю, волновало, что происходит с этими начинающими семьями, почему, быстро возникнув, они разваливаются — тяжело, болезненно для одних, а для других, увы, безболезненно, но с тем же количеством обломков, из которых потом другую жизнь бывает трудно построить.

Так неужто Надя, которая не хочет обломков, а хочет сохранить любовь в ее первоначальной целостности, так уникальна?

Начавшись легко, как ветер, с обязательным бегом «наперегонки», с юмором, который смешит только влюбленных, с объятиями и поцелуями, со страхом проснуться утром и не увидеть любимого... любовь их, что совершенно очевидно, очень скоро должна подвергнуться испытаниям. Сначала маленькие ссоры, потом покрупнее. Оба будут настаивать на своем, оба не захотят уступать, а надо бы, без уступок — какая семья... Но для того, чтобы сказать эти простейшие истины, не стоило, наверно, снимать фильмы. Нет, задача была другая, и это очевидно. Авторы не ханжи (Григорьев нам это доказал в предыдущем фильме). Они прекрасно понимают, что сегодня отношения молодых гораздо откровенней. Но при этом

они не потеряли своих извечных сложностей, из которых, быть может, самая главная — как удержать любовь? Как сохранить ее в динамике, ритмичности, откровенности?

В нашей истории происходит то, что неизбежно должно было произойти, — несовпадения. Он любит друзей, она предпочитает их обществу — любимого. Он хочет идти в гости, она — остаться дома... Все конфликты сначала примерно на уровне этих. Но не эти мелочи элементарных несовпадений волнуют режиссера. Так что же? Режиссер принимает всю современную пластику жизни студентов, весь этот фейерверк вечеринок, посиделок, облегченность слов, которая подчеркивается самой музыкой речи — без напора, без страсти, точно песню поют, а слова забыли (и герой наш под стать этому стилю — обтекаемый, потенциально всегда готовый к танцу. Не случайно в достаточно трагический для него момент, когда, фактически теряя Надю, подкарауливает ее, чтобы уговорить, умолить вернуться, — он, вдруг забыв о всех своих горестях, играет с мальчиками в футбол). Так вот, принимая этот внешний строй жизни, режиссер беспокоится о ее сути. В Наде, с ее нормальными принципами, он видит противоядие тому, что представляет сегодня для любви самую большую опасность, — противоядие пошлости. Это не максимализм, старосты курса. Это истинное, неформулируемое, тоже от дедов и прадедов идущее ощущение той правды, которая защищает любовь от разложения.

Бунт Нади всегда убедителен, даже когда она бьет Валерия по щекам (прием не новый, но других способов, чисто физических, защиты женщиной своего достоинства жизнь не выработала). Ее гнев всегда вызывает наше сочувствие и одобрение И если нам чего-то не хватает в игре актрисы, так это как раз полутонов, обнаженности тех болевых процессов, которые и приводят к бунту — бегству, жестоким словам, к пощечине, наконец. Она убедительна в состояниях, когда ее боль и ненависть к любимому переплетаются, становятся каким-то единым чувством. И тогда — убить его и бежать к нему, изничтожить правдой о нем и броситься в объятия, чтобы все, в какой уже раз, начать сначала. А потом опять бежать, в отчаянии, сама не понимая, что делает, вскочить в чужую машину, где два отвратительных, но очень точных (по жизни) типа предлагают ей программу развлечений, где все будет — и танцы, и музыка, и ресторация, и прочее... И вдруг, спохватившись, спасая не свою честь, а свою любовь, фактически на ходу выскочить из машины и тут же, в безумии, начать названивать Валерию по испорченному автомату (очень грустная и смешная сцена, потому что за Надей в эту минуту наблюдают мальчишки, которые проводят эксперимент на человеческую доверчивость — сколько еще людей будут звонить по испорченному автомату). Весь этот эпизод, где трагическое переходит в комическое, где и слезы Нади и смех — все вместе, — один из самых точных по состоянию героини. Мы понимаем ее взрывы, мы им активно сопереживаем, ибо причина каждый раз одна — пошлость любимого.

Когда злость и бешенство, когда она, как нож (по словам Валерия), тут С. Смирнова во власти своей стихии. Хуже, когда она (и мы) на подступах к этому взрыву. Когда страдает от небрежного, как и во всем у Валерия, обращения с их любовью.

Тут мы подходим к самому главному. Эмоциональные переходы актрисы от переполненности чувством к отчаянию борьбы за него не мотивированы прежде всего потому, что авторы (а не актриса) сами для себя не решили, норма ли то, что отстаивает, пытается отстоять их героиня. Или это просто-напросто тот неприемлемый для них максимализм, когда все диктуется одним лишь «голым» принципом.

Теперь подумаем, какие же у Нади принципы и так ли уж плохо, когда они у человека, тем более восемнадцатилетнего, есть? Пытаясь свести в один смысловой узел судьбу матери и дочери, где у первой действительно не принципы, а ограниченность, на грани мещанства: дети и второй муж — нет, это несовместимо, авторы подводят себя и нас. У дочери-то принципы собственные, без которых будет не любовь, не семья, а всего лишь совместное проживание. Надя отчаянно борется за ту

семью, которую надо творить ежеминутно, ее ранят и поступки, и слова, когда смерти подобно забыть о первой, а потом и десятой годовщине. Когда не заметить слез — все равно что не услышать стон, не откликнуться на мольбу о помощи. Когда все перепутано и требует тишины, совместного молчания, а тебе предлагают веселье, чтобы забыться, но забыть-то как раз смерти подобно, ибо, если забыть, завтра можно не узнать друг друга и впрямь не понять, кто рядом. И дело не в том, что она еще не знает его привычек и на каком боку он любит спать, а в том, что хочет все про него понять. Но как понять, если все случайно, все необязательно? И даже начинает казаться, что любовь к ней тоже случайна, если с другой, с Викой, «было то же самое». Может, и было, но сказать об этом — все равно что в кровь исполосовать. «Ты гад!» — говорит ему Надя, и не потому «гад», что когда-то с кем-то у него что-то было, а потому, что «то же самое».

Валерий, сам того не желая, прививает их чувству бактерию пошлости. Такой он человек, такая у него, на первый взгляд и не скажешь, незатейливая природа. Но так ли устарела Надя со своими принципами, или они единственные способны спасти их совместную жизнь?

Предположим, авторы сами не знают, как быть. Предположим, они, как истинные художники, не собираются давать никаких рецептов — решать, дорогие зрители, это уж ваше дело, а наше — показать, исследовать. Да, решать действительно нам, но при этом у самих авторов должны быть принципы. Они могут, обязаны даже, коли делают кино художественное, не навязывать их нам, а незаметно, как бы исподволь к ним подводить. Я вынуждена была повторить вещи банальные, вроде бы давно известные потому, что авторская позиция вписывается в тот «общий невнятный говор», о котором я уже говорила вначале. Вроде бы нужны принципы, но, с другой стороны, к чему они привели в случае с Надиной мамой? Уморила ведь человека, довела-таки до могилы. И хотя в позициях двух женщин принципиально нет ничего общего, именно смерть маминого друга заставляет Надю, по прихоти авторов, сделать самый для нас неожиданный вывод: она, оказывается, как и ее мама, не умела любить. Это она-то? Может, и не умела, по житейским, как у подруги Вали, представлениям. «Ты от своего Валерика слишком многого хочешь, избалована ты, Надь... вот я себе сказала: люби и люблю». В это время по двору проходит пьяный, по-видимому, муж Вали, ведь не случайно же его появление именно на этих Валиных слова: «На меня первый покосился, я и замуж, второго-то могло не быть».

В последнее время мы очень много говорим о терпимости и умении прощать. Абсурдная нетерпимость Антонины Петровны обернулась в результате трагедией. Однако и всетерпимость, вседозволенность (какой-никакой, а мой, пусть пьяный, да муж и т. д.) не утвердили достоинства женщины. Рожденная не собственной убежденностью, а оглядкой на других, всетерпимость разрушает души, формирует из детей моральных уродов даже в тех семьях, которые формально сохраняются: «Не надо многого требовать, у других еще хуже, у других мужья вообще домой не приходят, а мой, хоть ползком, да домой...»

Нетерпимость женщин, подобных Наде, не разрушает, а спасает. Она по узелкам, по петелькам плетет, вяжет пряжу любви, которая так хрупка и требует особого усердия в работе. Распускать и снова вывязывать петельку за петелькой, держа перед собой рисунок, представляя, что же должно получиться в итоге.

Так и не прояснив собственного отношения к Надиной принципиальности, авторы перечеркнули то, ради чего они собрались снять фильм не на студенческую тему и даже не из жизни студентов, а всего лишь из жизни двоих из них.

В. Кичин

Вокруг смеха

КОМЕДИЯ: ДВА ПОЛЮСА

Что-то сломалось в механизме комедии. Образцы любимого в прошлом жанра по всем зрительским анкетам то и дело оказываются в аутсайдерах.

Сам мир кинематографической комедии с неожиданной ясностью распался на две половины. Причем расстояние между ними увеличивается на глазах.

К первой отошли фильмы, авторы которых хотят нас насмешить. То есть, в общем, того хотят, чего всегда хотели создатели комедий. Делают свое прямое дело. Только дело не получается. Трюки и гэги, которые смешили у Ллойда, Чаплина и даже у раннего Гайдая, теперь отчего-то не включаются. Смех гасится недоумением. В этой половине сосредоточились самые обескураживающие неудачи последнего времени — «Амнистия», «Вот такая музыка», «За счастьем», «Берегите мужчин!», «Звездная командировка», «Спортлото-82», «Будьте моим мужем»... Пытаюсь вспомнить хоть одну удачу. Нет удач.

На второй полюс комедийного мира отлетели фильмы, жанр которых даже самими создателями определяется с оговорками; так и пишут в титрах: «серьезная комедия», «грустная комедия»... Смех тут необязателен, он не «царит» и не «правит бал». Смех не является конечной целью авторов, они вообще мало следят за тем, чтобы было весело в зрительном зале, не подогревают нас ни трюком, ни забавной погоней. Таковы «Влюблен по собственному желанию», «Любимая женщина механика Гаврилова», «Родня», «Вокзал для двоих», «Отцы и деды»... Отлетели эти фильмы действительно на самый полюс, на самую границу комедийного жанра. От комедий, призванных смешить, их отделяет дистанция бóльшая, чем от таких по всем признакам драматических лент, как «Полеты во сне и наяву», «Пловец» или «Наследница по прямой», где авторская интонация точно так же иронична, а способ раскрытия характеров не лишен комического начала.

Об этих фильмах много говорят, спорят, они в центре внимания — они стали заметными явлениями искусства.

Само расслоение комедии на два полюса не в новинку. Всегда существовали комедии «низкие» и «высокие», «положений» и «характеров». Занятно другое: получается, что центробежная сила, которая разбрасывает фильмы по полюсам жанра, неотвратимо расшвыривает их еще и по полюсам качества. Может быть, есть в этом некая закономерность? Может быть, мы устали смеяться? Может быть, не хотим?

В комедиях «чистых» усталость ощущается почти физически. Все, что нам показывают, где-то уже было. Трюки, положения, маски. Их показывают в новом наборе, но и набор этот тоже кажется знакомым. Такой верный рыцарь комедии, как Гайдай, за эту верность платит дорого — самоповторами.

Другие рыцари подошли к границе жанра так близко, что того гляди ее пересекут и комедию покинут. Рязанов, например, или Данелия.

На мировом экране похожая картина. Прославленная «комическая» ушла в область легенд. Последние попытки ее реанимировать — эффектные, но бессильные, — востановить ее связь с общественной потребностью — также в прошлом.

Еще в середине века на комедийном экране царили Тото, Бурвиль, царил Фернандель — фигура эксцентричная, гротескная, но по-своему крупная, герой комедий смешных, но отнюдь не пустых. Тогда же Луи де Фюнес прославился своим Блеро из «Не пойман — не вор», фильма ансамблевого и многомерного. Но весь последующий путь его блистательного таланта — это путь от комедии характеров, комедии социальной к комедии маски, к формальной клоунаде каких-нибудь «Жандарма и инопланетян», к фильмам сольным, где талант великого комика существовал в полном художественном вакууме.

Комедия ощутимо мельчает даже во французском кино, наиболее приверженном к этому жанру (здесь комедии — до 45 процентов всей кинопродукции). Фернанделя, Тати, де Фюнеса на комедийном троне здесь сменил Пьер Ришар; эстафету Тото и Альдо Фабрици в Италии перехватил Паоло Вилладжо. На смену мастерам, личностям пришли актеры весьма скромных возможностей и художественных претензий.

У нас: Ильинский, Гарин, Мартинсон, Раневская, Жаров, Володин, Филиппов, Вицин, Никулин — под этим блистательным созвездием мы жили несколько десятилетий. Сегодня наблюдается невиданный дефицит комедийных актеров.

Есть отличные мастера, которые владеют комедийными красками. Но комик как явление экрана исчезает повсеместно.

Былая свобода и раскованность жанра в использовании его специфических средств и условности тоже явно идет на убыль. Отважные опыты Ролана Быкова по театрализации кинокомедии, возрождению в ней «мельесовского» игрового начала — не получили продолжения. Из обихода комедии (в век мюзикла!) исчезают песня и танец как средство выражения, как способ задать тонус, ритм, весь кли-

«Спортлото-82»

мат фильма — они остаются в лучшем случае в качестве вставного, жестко обусловленного сюжетом номера. Чтобы запеть на экране, теперь герою нужно быть как минимум участником художественной самодеятельности. Комедию, как говорят, «быт заел».

Так, может быть, комедия «для смеха» вообще отжила свое — просто потому, что все, имевшее в ней состояться, уже состоялось?

С «вторым полюсом» ситуация как-то яснее, Художники, которым есть что сказать, выбирают необходимые им жанровые средства, на сей раз понадобились вот такие, «пограничные».

«Есть что сказать» — звучит комплиментом. Принято считать, что альтернатива тут одна — пустота, когда у авторов ничего нет за душой. Но вот выходит на арену цирка Никулин — жаждем ли мы тут откровений, размышлений о жизни, разговора о насущном? Нет. Просто артист знает какие-то секреты, как добиться, чтобы мы рассмеялись. Над чем смеемся — мы в этот момент чаще всего не думаем. Смеемся — и этого нам довольно. Над широкими штанами и узким пиджаком. Над застывшим взглядом, озадаченным видом, падением, пинком. Пинок необязательно отсылает нас в жизнь. Репризы сатирические, «тематические» — скорее исключение из правила.

При всем том юмор не формален — Никулин тоже передает нам свои наблюдения над жизнью, у него есть что нам сказать — но, как видим, совсем в ином смысле. Так что «первый полюс» — в принципе позиция не менее почетная. Комедия-клоунада, комедия-балаган, комедия-игра (а к ней причастны Бомарше, Гольдони, Шекспир), не противостояла никогда «смеху сквозь слезы», комедии, выросшей из вполне серьезных размышлений о жизни. Просто отвечала другим состояниям и потребностям.

И вдруг — стала противостоять.

«ПОЛЮС СМЕХА» — ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЙ КРИЗИС?

Люди средневековья отдавали карнавалу до трех месяцев в году. Почти четверть жизни — каково?

А вот картинка наших дней. Критик А. Егоров, открывший в «Литературной газете» дискуссию о комедии, вспоминал занятную быль о том, как режиссер Игорь Беляев попытался однажды организовать в каком-то маленьком городке карнавал — по типу традиционных русских ярмарочных игрищ, столь некогда популярных. Пригласил актеров-скоморохов, и они с гиком, прибаутками, музыкой выкатились на улицы. Городок не откликнулся. На пленке осталась лишь тетка с базара, локтями прикрывавшая свой товар от «психов-супостатов».

Может быть, некоторые пласты «смехотворчества» просто-напросто исчерпаны? Ведь замечено же, что работавшие веками «смеховые приемы» сегодня словно лишились опоры и висят в пространстве, не находя общих точек ни в реальности, ни в нашем расположении духа.

Оказалась утраченной традиция активной, всех вовлекающей в свой круг игры. Люди внутренне не готовы к карнавалу, к включению в игровую стихию. Больше привыкли к ее пассивному восприятию.

Но по-прежнему хотят праздника.

Наверное, специалисты по общественной психологии могли бы вспомнить тут и более общую тенденцию: психологические перегрузки века, индустрия зрелищ, которая все более избавляет людей от необходимости (и умения) самим себя развлекать — попутно, увы, отмирает вкус к творчеству, стали редкостью домашние музицирования, любительское пение, капустники. Даже в спорте активная игра постепенно заменяется — не без участия телевидения — ее пассивным созерцанием.

Не уверен, что такой ход событий — отмирание игрового начала — нас улучшает. С одной стороны, мы становимся заметно серьезней, пристрастней и критичней относимся к творчеству других, это, кажется, неплохо — интеллектуализируемся день ото дня.

Но попутно отмирает простодушие. Умение мгновенно переключиться из «серьезного» в игровое, в шутку, в раскованную и не ограниченную рамками прямолинейного реализма

фантазию. Эти качества нужно заносить в «красную книгу» и спасать, как мы спасаем другие раритеты нашего мира — вот, казалось бы, прямое дело комедии. Не тут-то было. Настойчивое стремление «нагрузить» развлекательные жанры чем-то более «значительным», столь заметное в ходе нашего киноискусства, — не только следствие этих процессов, но и их причина: фильмы-оборотни упорно зовут нас искать в потешном трюке, в детективном сюжете, в комедийном недоразумении — разговор о жизни, о насущном. И тем окончательно убивают в своих зрителях навыки легко и естественно переключаться из координат «делу — время» в стихию «потехе — час».

Все это важно для судеб комедии.

Современный зрительный зал не так легко «раскачать». Еще труднее преодолеть то стихийное (и массовое) критиканство, которое заставляет людей, утирая слезы от смеха, осуждающе приговаривать: «И придумают же!»

Это сознание «несерьезности» смеха нам теперь часто мешает в оценках. Сказать, что комедия веселит — значит ничего не сказать. «Если комедию и хвалят, то за глубину мысли, за трогательность образа и почти никогда — за юмор», — сетовал Николай Акимов. Бессодержательность, мелкотемье — упрек, который обычно первым предъявляется комедии. Перед ним оказываются беспомощными как «Веселые ребята», так и «Девушка спешит на свидание», как признанная «Ирония судьбы», так и провалившиеся «Дипломаты поневоле». Более того, как раз «Дипломаты» еще могут козырять тем, что они как бы ратуют за доверие к молодым кадрам, как бы борются за техническое перевооружение сельского хозяйства. «Веселым ребятам» хвастаться в этом смысле нечем. Им порядком досталось от критики, тем не менее они остались жить, и через десятилетия мы снова их с удовольствием смотрим.

Значит, находим в них некую содержательность. Хотя и не ту, что ищем, например, в публицистической драме. Какую же?

Комедия уязвима для критики вульгарной, с дотошностью ревизора проверяющей наличие в фильме формальных признаков масштабной темы, крупного, «достойного» характера. Не случайно подчас умные и тонкие исследователи по инерции пытались найти в «Веселых ребятах» определенность сатирических задач и прямые сцепки с реальной действительностью 30-х годов и, конечно, логически приходили к выводу о никчемности актерских данных Утесова, не сумевшего достоверно воплотить положительный образ советского пастуха. Хотя без Утесова — и это очевидно — фильм развалился бы. Он и развалился было, когда при переозвучании в 50-х годах был заменен утесовский голос.

«Будьте моим мужем»

Нужны были именно индивидуальность Утесова, на юморе и озорной чисто эстрадной броскости замешанный его талант одессита, чтобы состоялись «Веселые ребята». Фильм не о пастухах, а прежде всего о ярком искусстве утесовского теа-джаза, об атмосфере времени, это искусство породившего.

Выходит, что содержательность комедии немыслимо измерять в тех же единицах, какие пригодны для драмы. Классический «Клоп» Маяковского нам видится сегодня вполне масштабным произведением, хотя в нем действует человеческая мелочь. Мировой опыт комедии, тем более сатирической, вообще небогат «крупными», если вкладывать в этот эпитет привычный позитивный смысл, характерами. Тот же Акимов напоминал: «Реакционная часть русской критики обвиняла Гоголя после «Ревизора» в клевете на Россию, в том, что в комедии действуют одни идиоты и негодяи, и в том, что он не увидел положительных сторон русской жизни».

Напоминал весьма к месту: наличие «положительных сторон» вульгарная критика проверяет особенно тщательно. Хотя трудно вообразить сатирическую комедию, посвященную сугубо «положительным» героям — это был бы уже какой-то иной жанр.

Субъект осмеяния в сатирической комедии, как личность, мелок в абсолютном большинстве случаев. Но он может представлять вполне «крупное» и тем опасное явление — именно масштабностью и социальной опасностью этого явления только и можно определять «достойность» темы комедии и ее содержательность. Да еще помня при этом, что автор, делая порок наглядней и уязвимей для осмеяния, вправе сгустить краски, сконцентрировать негативные качества, прибегнуть к гротеску.

Совсем иным требованиям содержательности способна ответить комедия, далекая от сатирических задач — скажем, трюковая или пародийная. И было бы очень непродуктивно каждый раз выверять ее строгими мерками прямого жизнеподобия или сурово спрашивать: «Над чем смеетесь?» — ведь смеяться можно и от хорошего настроения, и ради удачного каламбура, и от веселой игры ума.

Тем не менее, вспоминая Г. Александрова, мы по инерции устремляемся к Бывалову, на нем фокусируем внимание. Хотя сатирическая струя в «Волге-Волге» лишь вплеталась в общее течение и даже не доминировала в нем. А кульминация и суть фильма — пьянящий воздух всеобщей талантливости, разлив массового творчества, комически оттеняющий убогую самовлюбленность бюрократа. Речь заходит о Пырьеве — и мы с укоризной вспоминаем сакраментальных «Кубанских казаков», обвиняем фильм в украшательстве. Хотя им грешит любая оперетта, если это вообще грех для искусства, уже в силу своего жанра призванного генерировать радость.

Мы каждый раз требуем от кинематографа умения отражать жизнь. Но у искусства есть еще способность дополнять жизнь. А может быть, и компенсировать ее пробелы, восполнять по каким-то причинам недостающие в ней витамины. И тем влиять на жизнь, ее формировать.

Карнавал затевают не только для того, чтобы разоблачить порок. Он если и разоблачается, то попутно. Карнавал шире. Он выражает прежде всего естественную потребность веселиться, высвобождает в человеке «смеховую энергию» и фантазию. Этого уже достаточно для того, чтобы относиться к нему как к предмету первой необходимости.

Он лечит тот авитаминоз, который накапливают в нас будни. И в том его содержательность.

Содержательность комедии — даже в пределах этого жанра — категория, таким образом, крайне изменчивая, в это понятие приходится вкладывать разный смысл в зависимости от конкретной комедийной задачи. И если, выходя из кинозала, где полтора часа мы смеялись, забыв обо всем, мы все же говорим: «Ну и чепуха!» — это не более чем привычное лукавство. Смех обладает собственной ценностью, и художник, умеющий нас смешить, заслуживает благодарности. Он обогатил нас хорошим настроением — разве мало?

(Вот и наука как будто подтверждает этот зыбкий тезис своим авторитетом. Доктор

У. Фрай из Станфордского университета, по сообщению американского журнала «Ньюсуик», называет смех «бегом на месте». Как и физические упражнения, смех облегчает головную боль, снижает стресс и имеет прямое отношение к увеличению продолжительности жизни.)

Но вот мы бросаемся в противоположную крайность и начинаем от любой комедии требовать смеха. «Не смешно!» — в устах многих критиков фильма Швейцера «Золотой теленок» это звучало приговором, вполне достаточным для вывода: «Не получилось!» Хотя фильм был и талантлив, и, несомненно, содержателен, обладал своей неповторимой индивидуальностью и порадовал замечательными актерскими работами.

Но и великая комедия «Горе от ума» не очень смешна. Не звучит веселый смех на представлениях «Вишневого сада» и «Трех сестер». В иной драме мы смеемся больше, чем в «Волках и овцах» или «Морали пани Дульской». Это все комедии, не имевшие в виду нас смешить. Но, тем не менее, это комедии, потому что мир увиден в них взглядом иронически остраненным, критически заостренным, и сам этот мир открывается нам своей комической стороной.

Значит, и наличие «смехового эффекта» — не самый верный критерий при определении «качества» комедии.

Что же тогда вообще можно считать постоянной величиной в комедийном мире? Есть одна граница. Очень четкая. Водораздел, игнорировать который художник не может без самых роковых последствий.

Речь все о тех же «полюсах». О смехе-задаче и смехе-приеме. О двух по видимости родственных, но по сути разнонаправленных художественных акциях.

К сожалению, «смешивать два эти ремесла есть тьма искусников». Дело тут не в чистоте жанра. Пушкин, как известно, и сам великолепно соединял «высокое» и «низкое». Речь идет не столько об эстетических, сколько о нравственных показателях. Плохая комедия плоха не только потому, что неталантлива и непрофессиональна. Она теперь зачастую еще и цинична: утилитарно ориентированная на смех, комедия мимикрирует под комедию «высокую» и имитирует высокие цели. Она добивается, чтобы зритель поверил в эти цели. Но если поверит — нужно бить тревогу.

Потому что это значит: искусство, которое должно расширять наш эмоциональный и наш интеллектуальный диапазон, его суживает до предела, до средней линии, где высокое и низкое уже неразличимы.

Проблема относительно новая. Результат нашего недоверия к тому, что «смех — дело серьезное».

Проблема ясного, честного осознания цели.

Соразмерность средств и цели особенно важна — жизненно важна — для комедии как одного из наиболее утилитарных, программирующих зрительские реакции жанров. Именно это качество позволило, например, Г. Александрову подарить нам такое жанровое разнообразие в рамках музыкальной комедии. Это и чистая эксцентриада «Веселых ребят», построенных по принципу ревю, и сплав комедии с мелодрамой в «Цирке», и предтеча мюзикла «Волга-Волга», и изящное квипрокво на современном материале в «Весне», и комедийный плакат «Светлого пути». Отсюда и разнообразие эмоций в зрительном зале. «Высокое» и «низкое» сосуществуют, взаимодействуют, порой буквально сталкиваются лбами. Но не смешиваются, не подменяют друг друга, не камуфлируются. Игра везде честная.

...Стало уже общим местом сетовать на то, что публика предпочитает в кино нарядную выдумку жесткой правде жизни. Так было на заре кинематографа, так есть сейчас, хотя, казалось бы, зритель вырос и пора ему научиться отличать выдумку от истины. Но по-прежнему существует потребность в выдумке. Может быть, она носит более глубинный и постоянный характер, чем мы предполагаем? Ведь мы в кино идем, не только когда хотим посоветоваться. Идем, когда душа просит праздника.

Сегодня кинематограф внимательно прислушивается к голосу зрителя. Раз есть такая потребность — надо пойти ей навстречу. Как — вот вопрос.

«Берегите мужчин!»

И снова возникает тот же соблазн. Может, все-таки сплавить воедино «низкое» и «высокое»? Задачу показать правду жизни — осуществить в полете фантазии? Создать таким образом ослепительный всепокоряющий идеал?

«...Есть тьма искусников».

Но получается выдумка, которая плоха не тем, что она выдумка, а тем, что выдает себя за истину. Получается подделка, а не игра фантазии.

Границы выдумки и истины размываются на экране, размываются и в сознании зрителя. Мы привыкаем к игре без правил.

Ситуация, для комедии особенно болезненная: здесь без правил никуда.

ПРОСТО ОН РАБОТАЕТ БУЛЬДОЗЕРОМ...

Правила устанавливает автор. Он может сколько угодно нарушать каноны жанра, но правила, им самим установленные, нарушить не может — его тогда просто не поймет зритель.

О правилах естественно уговориться сразу. С первых кадров «Веселых ребят», когда по экрану зашагал Утесов, запел, заиграл на заборных жердях, на бутылках, стал вытанцовывать мелодию на досках хлипкого мостика, как на ксилофоне, — мы не просто веселились. Мы привыкали к новым условиям игры, которые решил задать нам режиссер. Мы сразу поняли, что будет фильм музыкальный, что петь будут не потому, что есть повод, а это такая условность. Поняли, что герои станут выражать себя через эксцентриаду. Поняли, что нужно ждать сюрпризов. Поняли также, чего ждать не нужно: тонкой психологической вязи, например, или документально изображенного на экране быта.

«В старой сказке говорится про волшебные дела», — с самого начала спели нам в «Светлом пути», сразу же намекнув, что будет сказка, и не какая-нибудь, а про Золушку в современном варианте.

С первых кадров задает ироническую интонацию Э. Рязанов в «Берегись автомобиля» или «Зигзаге удачи». И точно выдерживает эту интонацию до финала: весь комизм фильмов чуть пародирующий, «интеллектуальный», рассчитанный не на хохот, а — на улыбку. Вообразить здесь рапид-съемку или веселую песенку немыслимо. Их бы не понял зритель — они из другой игры.

Обо всем этом стоит вспомнить, если уж

мы хотим понять истоки нашей размолвки с развлекательной комедийной лентой. Опыт новых картин преподает суровые уроки.

Нет правил игры — вот одна из причин нашего перманентного недоумения во время просмотра многих комедий. Возможны варианты. Например, нам забыли сообщить об этих правилах, и пока мы акклиматизируемся, полкартины уже позади. Хуже, если о правилах игры не знает даже и сам режиссер, вольно смешивая документально снятую «естественную» натуру и эксцентрическую, буффонную манеру актера. Еще хуже, если об этой буффонаде не подозревает драматург, писавший вообще-то психологический этюд. Совсем плохо, когда литератор и кинематографист, хоть и собрались под крышей одного фильма, но друг друга не понимают, играют в разные игры и в разные стороны тянут.

Нечто подобное произошло, например, в фильме режиссера Б. Ивченко «Звездная командировка». Фильм этот примечателен в своем роде, он отважно доводит до абсурдной крайности типичные несообразчости многих лент.

...Летающая тарелка, каких много развелось в наш беспокойный век, похитила механизатора Ефима Тишкина и унесла на далекую планету Рюм, заодно выбросив на поля тишкинского колхоза живого гуманоида, рюмянина по происхождению. И был тот рюмянин как две капли воды похож на Ефима, так что — вы угадали — вот вам готовое квипрокво. Рюмянин Глоус обладает выдающейся способностью перевоплощаться и работает то бульдозером, то мотором грузовика, принося колхозу заметную пользу. Ефим же, по праву посланца передового общественного строя, учит рюмян жить, открывает им глаза на действительность и ее экологические проблемы. Донельзя загрязненная планета Рюм служит укоряющим примером планете Земля: «Передай Матвею, чтоб мазут в речку не лили, а то превратимся в Рюм», — телеграфирует Ефим из межзвездных далей.

Я не принадлежу к горячим поклонникам повести Е. Шатько «Пришелец», напечатанной несколько лет назад в «Литературной газете». Но повесть была иронична: в ее полуабсурдных ситуациях, в ее демонстративной свободе от здравого смысла сквозила пародийная интонация. Пародия — жанр, менее всего рассчитанный на простодушие аудитории, ее юмор строится на достаточно хитрых ассоциативных ходах. Она не может не уважать своего читателя — любое снисхождение, адаптация уничтожат ее как жанр.

Пародировалось в повести все и вся: и неуправляемый разгул воображения иных фантастов, и наша читательская слабость к такой литературе; подобная повесть и напечатана могла быть только, пожалуй, на 16-й полосе «Литгазеты», по не остывшим еще следам «романа века» «Бурный поток».

Повесть-розыгрыш, повесть-мистификация. Она рассчитывает на самоиронию читателя, ибо оставляет его в дураках, раскрыв при этом свои карты и свои намерения.

Отсюда невероятные по своей наивности сюжетные ходы: рюмянин как две капли похож на Ефима Тишкина, работает бульдозером и т. п. Это повесть-экстраверт, она менее всего заинтересована собственным содержанием и забавляется больше нашей с вами читательской реакцией. Посмеяться над собой вместе с нею или нет — это уже наше дело.

Теперь посмотрим фильм студии имени Довженко. Он сделан как раз с расчетом на простодушное состояние аудитории, когда нелепость сама по себе должна вызывать смех — безотчетный, нерассуждающий, «некритический». Его «народный» персонаж воплощает лубочный вариант современного «пейзанства», то есть вариант, сознательно адаптированный для «среднего», в представлении авторов, вкуса и интеллекта.

Чудесная и не поддающаяся экранному воплощению способность Глоуса работать бульдозером нужна авторам лишь для того, чтобы сердобольная жена могла кормить радиатор трехтонки галушками. Никакого иного дивиденда от столь грандиозной условности авторы не имеют. Вся могучая сила межзвездных цивилизаций привлечена у них для того лишь, чтобы изобрести самогонный аппарат наоборот: запускается самогон, получается быстрорастворимый сахар. Прочитав такое в пародийной

повести, мы смеялись над неким узнаваемым в ней вариантом бездарной фантастики, которая, как известно, не бывает умнее ее автора. На Киевской студии воссоздали не пародию, а пародируемый вариант. Шутнику автору и бывалых кинематографистов удалось ввести в заблуждение: они поверили, что за повестью действительно стоят тени экологических ужасов, и считают теперь свой фильм чуть ли не предостережением человечеству. Так и пишут в редакторской аннотации: «Поднимаются важные проблемы охраны окружающей среды, охраны духовного мира человека». Под этим флагом и проследовал фильм через все сциллы и харибды редактур и худсоветов — актуальность многое спишет.

В повести пародийны безвкусица каламбуров, их убожество. Неведомая планета называется Рюм, и это открывает шлюзы шуточкам уровня «Идите вы в рюмочную» или (о тамошних призрачных дамах): «Чем же мне помочь бесплотным рюмкам?»

Авторы фильма, с нажимом подавая эти шутки, действительно ждут взрыва хохота в зрительном зале.

Е. Шатько пародировал тех литераторов, чей юмор безошибочно обнаруживал круг их интересов: отсюда «рюмочные» и весь космоалкогольный антураж повести. Фильм же всерьез остается на уровне самогонного юмора, переданного, правда, собеседнику телепатически.

Так что теперь Е. Шатько может снова писать пародию. Уже на конкретный фильм.

Что произошло? А просто авторы, судя по всему, не поняли, в каком жанре написана повесть.

Тогда почему же ее выбрали?

А такой юмор кажется им доступным, демократичным. Народным. Положительные герои отмечены «понятными маленькими слабостями» и не страдают ни излишней интеллектуальностью, ни яркими речевыми характеристиками, никакими вообще особенными качествами не обладают. Сознательно растворены в «массе», которая в авторском представлении, по-видимому, масса серая во всех отношениях.

Я не изобрету колеса, если скажу, что юмор литературный и юмор пластических искусств замешаны на разных дрожжах. Прочитайте записи уморительнейших чаплиновских короткометражек — где тут повод хотя бы улыбнуться? Перенесите на экраи щедринский «Органчик», привлеките современную машинерию, организуйте фантастическую среду «одного города» по точным авторским описаниям — образ, блистательно увиденный в реальности, станет вымученным, выйдет, скорее всего, бутафорский триллер.

Ильфа и Петрова экранизировали не раз. Из «Золотого теленка» вышел прекрасный, на мой вкус, фильм, но самый смешной в советской литературе роман, как уже сказано, в зрительном зале вызвал мало улыбок. На фабулу «Двенадцати стульев» Л. Гайдай нанизал привычные рапид-погони, было смешно, но то был юмор Гайдая, а не Ильфа — Петрова. Тайна смешного, открытая авторами знаменитой дилогии, не поддавалась разгадке экраном.

В распоряжении писателя-юмориста весь арсенал литературных приемов, способных настроить нашу фантазию на волну комического. «Пешеходов надо любить», — напишут авторы, и уже конструкция фразы, лукавство, витающее где-то над ней, растягивает наши губы в улыбку. Экранного эквивалента этому нет, кино в таких случаях капитулирует и обращается к закадровому тексту.

Даже в идеальном варианте, когда режиссер имеет прямое отношение к литературному сценарию — Э. Рязанов, например, — и можно ждать счастливой гармонии между написанным и запечатленным на пленке, все равно остается какой-то зазор, фильм ощутимо спрямляет извивы литературного юмора. Но и добавляет извивы свои, другие, целиком относящиеся к сфере режиссуры или актерского мастерства.

Наиболее отчетливо зазор виден, если соавторы на время расстаются и сценарии Э. Брагинского воплощает кто-то другой. Мягкая юмористическая интонация, свойственная дуэту Брагинский—Рязанов, требует идеально точного продолжения во всем строе фильма. Рязанов знает этот лад. Другие в лучшем случае пытаются подстроиться. Юмористические реплики повисают в чуждом пространстве.

«В старых ритмах»

От непонимания между авторами — неудача фильма «В старых ритмах». Юмористы Д. Иванов и В. Трифонов предлагали игру в «жуткий детектив», в знойное «ретро» — игру опять-таки несомненно пародийную. Их герой проваливался на экзаменах в консерваторию и пытался утопиться, но попадал в милицию, оставался там работать, влюблялся, пел серенады по телефону, а потом, когда нужно было разоблачить экзотическую аферу с похищением алмаза «раджа», с успехом заменял на эстраде знаменитого иностранного певца Ланкастера, пел на чистейшем итальянском «Марекьяре», и наградой ему были признание зрителей, любовь его Зоси, а также искомый алмаз, вовремя возвращенный государству.

Некоторая бредовость этого набора только пародийностью и может быть оправдана. Пародия и здесь самоиронична: она шутит над нашей любовью к роковым сюжетам, к былым ритмам, мелодиям, над нашей ностальгией по былой наивности нравов и вкусов, она материализует на экране мир «ретро» как щекочуще сладкую грезу.

И тут же смеется над этой сладостью.

Единственный путь экранизировать такую историю — экранизировать интонацию. Она — герой такой комедии. Не детектив, а игра в детектив. Не «ретро», а игра в «ретро».

Не дело критика предлагать свои версии уже снятого фильма. Но думаю, что авторов сценария воодушевляла игровая стихия тех же «Веселых ребят», где фантазия спущена со всех тормозов и все, вопреки логике, становится возможным. В этом карнавальном кружении никому и в голову не должно прийти скрупулезно сверять каждый поворот фабулы с реальным бытом славной советской милиции. Авторов воодушевлял не майор Пронин, а бесчисленные пародии на него.

Но как же так — пробуждается наш внутренний редактор, — что за шутки с милицией! И режиссер М. Ершов приглашает на роль своего Мегрэ Семена Морозова, актера хорошего, но к пародии, по-моему, не приспособленного. Стихия, где Морозов чувствует себя хорошо, — бытовая комедия. Его амплуа, по опереточным канонам, — простак. Но простак очень достоверный, простак «из толпы».

Фильму нужен был простак артистичный. И не просто артистичный, а виртуозно, в превосходной степени. Нужна была та «недостоверная», но захватывающая артистичность, что отличала в «Веселых ребятах» Утесова или Ор-

лову. Актер должен был в себе самом нести необходимую меру условности, его повадка — диктовать зрителям условия игры.

Но Морозов в фильме только достоверен. Как и его партнеры. История несостоявшегося певца Никиты Федотова разыгрывается в усредненной стилистике бытовой комедии. Когда этот реалистичный малый начинает петь по телефону серенады любимой, трудно преодолеть ощущение определенного идиотизма ситуации. Пародийность прорывается клочками, каждый раз неожиданно — то в суперкриминальном кадре похищения алмаза, то в сцене погони в городке аттракционов, лихо снятой в традициях пародийно-авантюрных фильмов наподобие «Фантомаса». Но эти клочки бессильны установить единый климат в картине. Фильм, который, будь он разыгран актерами эксцентрической школы, мог бы стать оригинальным и интересным, сейчас вызывает недоумение.

Здесь надо сказать вот о чем: «быт заел» комедийный жанр уже так давно, что новое поколение кинематографических актеров не умеет, за немногими исключениями, играть эксцентриаду.

На судьбе фильма «В старых ритмах» драматически отозвалось неверие в самоценность игры. И от этого неверия — стремление сгладить, усреднить, привести к общепринятому знаменателю стилистику и жанровые особенности замысла. Это скучноватый карнавал очень осторожных людей, неукоснительно следящих, чтобы какая-нибудь несерьезная маска не бросила ненароком тень на лицо нашего современника.

С ПОПРАВКОЙ НА ЖАНР

Смех как задача вообще слишком часто вызывает теперь недоверие. И слишком часто мы ищем смеху оправдание — смеемся, но как бы занимаемся серьезным делом.

Музыкальное ревю обязательно объявит, что хочет поднять проблему воспитания народных талантов. М. Боярский, не сменив мушкетерской повадки, спел пару песенок на фоне трактора — вот вам фильм, посвященный актуальным заботам сельского хозяйства («Куда он денется?»). Даже цирк, с чисто огурцовской осторожностью, почти никогда не смеется теперь «просто так». Звонкие шлепки клоунов звучат в рамках тематических спектаклей с вполне газетными названиями —«Космический взлет», «Дороги дружбы»... Название оправдывается, как правило, лишь плакатным прологом в стихах, но это неважно — люди пришли в цирк не стихи слушать, они хотят смотреть гимнастов и дрессированных собачек. Это все понимают. Пролог идет как бы «в нагрузку». То, что высокая идея, обозначенная в афише, при этом снижается до трескучей, мимо ушей проносящейся, да еще часто корявой фразы, — никого почему-то не интересует.

Если идея не правит фильмом, а лишь пристегивается к нему — она неминуемо опошляется. Тем не менее уже сформировался некий рецепт изготовления заведомо плохой, но легко выходящей на экран комедии: идея прицепляется отдельно, как паровозик к игрушечному поезду. Часто даже не внутри фильма, а вне его, и тогда, посмотрев непритязательную комедию положений, с изумлением читаешь в редакторской аннотации, что это был глубоко проблемный фильм, утверждающий лучшие человеческие качества. Возникло милое словечко «верняк» — для его создания не нужно ни таланта, ни чувства юмора, ни вкуса. Нужно только «попасть в рубрику», закрыть еще одну единицу тематического дефицита. И две тысячи метров цветной экспонированной пленки выходят на экран, даже если в них нет ни грамма смысла.

Печальная тенденция многих современных комедий — проблему как бы и затронуть, но тут же свести к частному случаю, к недоразумению, которое не имеет в обществе никакой питательной среды и, естественно, легко разрешается тут же, не отходя от данного сюжета.

Например, известно, что село теряет людей, туда не едет молодежь. Проблема? Еще какая! Вот как ее разрабатывают в фильме Свердловской студии «Вот такая музыка» (режиссер О. Воронцов).

Музыкальный пролог: работает бит-группа, пританцовывает певица. Сияют кулисы.

Певица оказывается выпускницей музпедучи-

лища и должна ехать на село. Но кто ж уедет от сияния кулис! Тем более девочка типа «люкс», «София Лорен». На селе ее, однако, ждут, готовят хату, спешно подключают телефон, встречают с оркестром. Но «София Лорен» смотрит высокомерно, не скрывает, что уедет. Хамит. Селяне этого словно не замечают, пытаются открыть ей глаза на местную икебану. Они очень современны, эти селяне, разве только носят длинные трусы, но какая же комедия без длинных трусов! Председатель колхоза — «йог» и стоит на голове, народные таланты ликуют и пляшут: «Весь год с кормами!» В каждой избе два телевизора — один говорит, другой показывает (тут и намек на благосостояние, и критика отдельных недостатков в сфере производства телевизоров). Осталась одна проблема, и решить ее вроде бы просто: «Людям скучно, а вы, Людмила Васильевна, сделайте так, чтобы было весело!»

Как все это нужно понимать?

Допустим, перед нами киноопереттa, жанр нарядный и условный, где житейская коллизия — лишь повод, чтобы развернуть блестящее музыкальное действо, уже потому ценное, что может утолить нашу потребность в ярком, праздничном, в сказке, если хотите.

Но тогда все нужно было решать иначе. «София Лорен» должна уметь двигаться, танцевать, петь. А музыка, пластика, хореография должны взять на себя значительную часть содержательности, стать эстетическим центром — дабы компенсировать хилость фабулы.

Но этого авторы фильма не хотели. Они делали некое среднеарифметическое, внежанровое комедийное кино. Кино без эстетического центра вообще. Мы не находим тут опоры ни в авторской мысли (ее нет), ни в комедийном мастерстве режиссуры и актеров (его тоже нет). Вновь идет игра, и правил ее не ведают ни авторы, ни зрители. Единственное, что звучит веско и определенно, — актуальная рубрика, к которой формально привязан фильм. Хотя под этой рубрикой он занимает не свое место. Камуфлируется под проблемное кино. Такая получается двойная бухгалтерия: все понимают, что делают бред, но бред словно бы кому-то нужный.

Игра без правил — это, по сути, игра без сцепок с жизнью, искусственное возбуждение фантазии в лукавых поисках того, «о чем говорить, когда не о чем говорить».

В таких условиях сами сюжеты, пусть даже погруженные в узнаваемую реальность, перестают быть правдоподобными, их придуманность бьет в глаза.

Вот юная особа, приехав на юг отдыхать, тут же отдает на попечение первого встречного и ребенка, и номерки от камеры хранения. И все во имя того, чтобы с помощью нехитрой авантюры найти в переполненном городе комнату. Дальше, как гласит либретто мосфильмовской картины «Будьте моим мужем» (режиссер А. Сурикова), начинается «целый ряд затруднительных и комедийных ситуаций».

Вот в комедии В. Бахнова и Л. Гайдая «Спортлото-82» герои, направляясь опять-таки на перенаселенный юг, в дороге читают один и тот же бестселлер «Смертельное убийство», а потом путают книжки, предварительно вложив в одну из них талончик спортлото, — и мы уже понимаем, что талончик, конечно, выиграет и что это также послужит началом «целого ряда затруднительных и комедийных ситуаций».

Что отражают эти фильмы, какую реальность? Над чем мы должны тут смеяться?

Над легкомыслием юной особы, готовой из практических соображений рискнуть ни больше ни меньше как ребенком? Однако случай атрофии материнского инстинкта, происшедший на переполненном юге, авторам не кажется существенным, он должен лишь раскрутить колесо интриги, и к финалу мы должны ликовать по поводу предполагаемого поцелуя в диафрагму. Значит, не над героиней хотели смеяться.

Может быть, нас ждет комедия нравов, тем более что переполненный юг дает тому немало пищи? Нет, отделались невинными шутками по поводу перенаселенности и предприимчивости местных жителей. Ювеналовым бичом и не пахнет, кругом улыбчивая милота. Значит, не сатира, не осмеяние.

Может быть, здоровый смех от переполняющей и авторов и героев жизненной силы? Брызжущий юмор, полет свободной карнавальной

фантазии? Но как же тогда быть с частным случаем атрофии? С нахрапистым мещанством местных жителей, так живописно поданных в фильме? С несимпатичными нам людьми — какой уж там праздник!

Картина движется без этических и эстетических ориентиров, для «лирической комедии» они словно бы необязательны. Оттого наши зрительские оценки поступков экранных персонажей сплошь да рядом не совпадают с оценками авторов (или, точнее, с отсутствием таковых). Произвольное, не отягощенное ни жизненными, ни конструктивно-творческими соображениями парение выдумки плюс неспособность авторов учесть зрительскую реакцию — вот еще один источник бед современной утилитарно развлекательной комедии. Выдумка тут не помечена личностью автора. Ибо явилась не как результат индивидуального мировосприятия, а по обязанности комедиографа выдумывать смешное.

В «Спортлото-82» придуманность, какая-то «нездешность» всего антуража декларируется с первых кадров. Уже с того момента, когда взволнованные москвичи раскупают на экране новый бестселлер. Всем своим видом этот кровавый «покет-бук», как и шум вокруг него, вызывает ассоциации скорее с нью-йоркским, чем с московским книжным бумом. Комедийное, возразят, преувеличение, юмористический допуск. Но почему же такой неточный? Он сразу отсекает любые параллели с привычной нам жизнью, а без ассоциаций сатира не существует.

Значит, не сатира? Просто шуточные вариации на южные темы, пропаганда «Спортлото»? Герои пытают друг друга апельсинами, воспроизводят на экране рекламные композиции из импортных журналов, гоняются на мотоцикле за винными бутылками, а также друг за другом — одно придумано лихо, другое вообще не придумано, а где-то уже было. Мы узнаем хорошо знакомые гайдаевские маски и гэги: вот вариант Шурика, высоконравственный энергичный Костя, вот варианты Балбеса и Бывалого — прохиндеи Степан и Сан Саныч, вот ситуация, отработанная в «Двенадцати стульях», вот трюк, отыгранный в «Кавказской пленнице»... Фильм то и дело отсылает нас к давнему, некогда славному и отважному, брызжущему комедийной энергией, и эти «следы былой красоты» лишь подчеркивают усталую пустоту конкретного замысла. Его единую установку — как-нибудь насмешить.

Слов нет, опыт Гайдая много богаче комедийного багажа младших коллег, его фильм техничней, точное владение ритмом предрасполагает к смеху. Гайдай не просто «рыцарь» комедии, он ее высокий профессионал. Но смех, возникнув, гаснет, по крайней мере, у тех зрителей, которые склонны отдавать себе отчет в причинах веселья. Гаснет, так как в фильме не хватает жизненного наполнения. Как нельзя вообразить комедию из жизни марсиан — «настоящих», не аллегорических, не отражающих человеческий мир, — так трудно смеяться над людьми, поступки которых придуманы произвольно и тоже отражают человеческий мир более чем приблизительно.

«НЕ ВЫКЛЮЧАЙТЕ ЖЕНЩИНУ С ГРУДЬЮ!»

Как сделать, чтобы было смешно на экране?

Смотрю фильм за фильмом и еще фильм за фильмом. Несведущий позавидует: смех удлиняет жизнь — сколько же килокалорий жизненной энергии я получил!

Смешно не было. Было скучно и неловко. Любимые мною актеры очень старались, подпрыгивали, ползали на четвереньках, один даже, как в добрые старые времена, залепил другому физиономию кремовым тортом. Были у героев смешные имена, совершенно как у Гоголя: Рогнеда Ивановна Божешуткова, например, или Хотеньчик («Амнистия»). Были милые приметы сегодняшних дней: почти в каждом фильме у героя экзотичное хобби. Скажем, жена увлечена каратэ, а муж — свистом на бересте («За счастьем»). Другой муж увлекается собиранием церковных колоколов («Берегите мужчин!»). Предколхоза из фильма «Вот такая музыка», как уже сказано, «йог» и стоит на голове. А герои «Спортлото-82» все как один увлекаются спортлото.

Если собрать этих героев воедино, веселень-

кая получается компания. Все немножко со сдвигом. Это, по-видимому, залог того, что должно быть смешно. Такая теперь сложилась практика, что герой комедии — герой специфический. С таким героем авторы не рискуют никого обидеть — герой с его экзотическими чудачествами для нас как инопланетянин.

Персонажи этих фильмов не острили. Остроумных среди них не было, времена Остапа Бендера, судя по всему, миновали. За спиной героев острили авторы, работая на бытовых двусмысленностях. Например: «Плакат повесьте на место, на свою печень». Или еще: «Не выключайте женщину с грудью!» Они острили в прозе и в стихах такого, в среднем, уровня:

Изваяй меня,
Потом я тебя,
Потом вместе мы
Изваяемся...
(«Берегите мужчин!»)

Но тут если и возникает смех, то какой-то очень обидный для авторов.

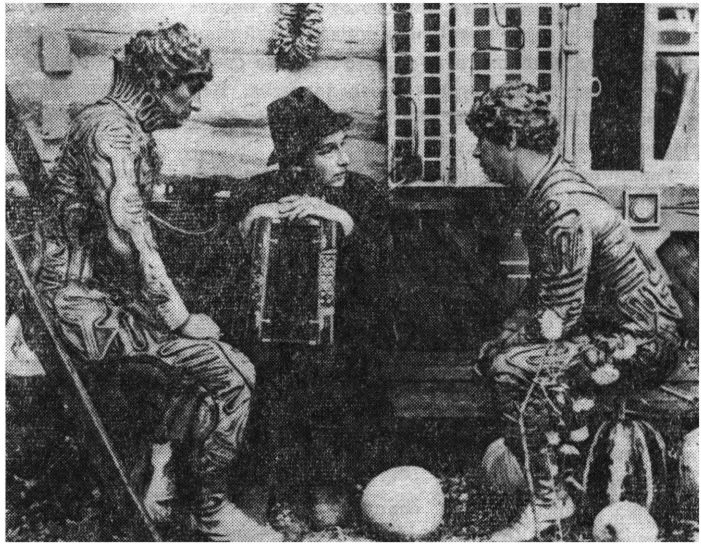
Тайны смешного приобрели несколько мистический характер. Они гипнотизируют нас, и мы тогда забываем, что на кинокомедию распространяются, как минимум, все требования, предъявляемые к искусству.

Только этой забывчивостью можно объяснить появление фильмов без характеров, без интриги даже, зато целиком построенных, скажем, на комедийном преувеличении. На одном каком-то приеме, который кажется создателям плодотворным и совершенно достаточным для того, чтобы заполнить собой полнометражную картину.

Распространенный ныне тезис о том, что в наш век не осталось мужчин, фильм «Берегите мужчин!» сделал предметом шутливой импровизации. Как и полагается в комедии, тенденция доводится до логического конца, до предельной концентрации, в которой, впрочем, зритель должен узнать черты знакомой реальности.

Мы попадаем в некий НИИ, где трудятся женоподобные, ухоженные, изнеженные мужчины и могучие деловые женщины. Мужчины заняты своими болезнями, штопают колготки, мотают шерсть и прячут ее в ЭВМ, варят суп. Женщины ратоборствуют в народной дружине, перетаскивают многотонные генераторы, руководят, принимают решения, добывают мужьям видные посты. Они энергичны и самостоятельны.

Чтобы оправдать концентрацию, действие переносится в недалекое будущее — мир вокруг пышет благосостоянием, героев окружает



«Звездная командировка»

электроника, цветные видеоселекторы, фантастика. Скромные чайники и кофеварки, непременный атрибут сегодняшней конторы, уступили место учрежденческим шкафам, набитым шикарной кухонной утварью и деликатесами.

Прием быстро становится самодовлеющим. Он разработан громоздко, подробно, самозабвенно, и ни на что иное у создателей картины уже нет ни времени, ни фантазии. Л. Куравлев, А. Лазарев, А. Вокач старательно играют различные оттенки мужского женоподобия, Н. Русланова, Р. Маркова, Н. Агапова — рафинированной эмансипации. Характер намечен одним мазком — характер из короткой юморески. Но нужно продержаться целый фильм. И легкие юмористические штрихи постепенно приобретают нажим. «Я хочу, — заявляет герой в любовном экстазе, — три тонны листовой бронзы». Мужчины, разучившиеся драться, кусаются, царапаются, плюются, таскают друг друга за волосы. Все идет наперекос, ибо фильм опускается на уровень собственных героев. Шутка становится утомительно тошнотворной просто потому, что ей уже не хватает ни вкуса, ни юмора — скудный его запас оказался исчерпанным где-то на первых виражах.

В фильме «Берегите мужчин!», строго говоря, нет драматургии — нет вообще. Есть цепь комедийных положений, анекдотов. Есть последовательно и даже назойливо проведенный прием гротеска. Словом, есть то, что должно стать оформлением драматургического замысла. Нет только самого замысла. И картина кажется непозволительно разбухшей юмореской.

Герой белорусского фильма «Амнистия» Соловейчик — пьяница и хам. Дать таким отпор — иной раз себе дороже. Спокойней ублажить, утихомирить. К пьяницам у нас отношение сердобольное, мы их охотно покрываем, прощаем и опекаем. Но хам, чувствуя безнаказанность, хамеет, начинает диктовать свои условия, становится реальной силой. Все так. Об этом была пьеса Н. Матуковского, по которой снят фильм. Авторы вышли к реальной болевой точке общества и решили делать сатирическую комедию.

Точка опоры — лишь исходная точка. Создатели фильма однако считают, что дело в шляпе, и удовлетворенно пишут в аннотации: «Всем своим строем фильм доказательно и впечатляюще изобличает и высмеивает беспринципность, демагогию, очковтирательство».

Уже знакомый нам метод. Актуальная тема названа, теперь можно делать фильм из любых подручных средств. Берут испытанный комедийный арсенал. Георгия Буркова, который вот уже в который раз воспроизводит столь удающийся ему облик классического алкаша. Ролана Быкова с его взрывным комедийным темпераментом — когда уже решительно нечего играть, он прыгает, смешно бегает, смешно сходит с ума и смешно поет «Очи черные». Парочку кремовых тортов берут. Идут не изнутри материала, не от конкретных сатирических задач — а от неких среднекомедийных, чисто «кинематографических» (то есть «как в кино») приемов. Не строят, не выращивают комедию, а лепят ее из готовых, но в новом контексте потерявших смысл трюков.

И здесь уже нужно говорить об отсутствии режиссуры.

Прискорбный этот факт изобличается случайностью всего происходящего. Необязательностью места действия, обстановки, поворотов событий. На экране игрушечная фабрика — казалось бы, антураж пластичный, таящий в себе образные потенции. Порой возникают, как лейтмотив, смешные рожицы кукол — гадайте, что они должны обозначать. А ничего — возникают просто так, как перебивка, как цветастая телезаставка, словно и нет на свете такого понятия, как киноязык. Плохую телехронику напоминают кадры фабричных цехов — пестрые, снятые неряшливо и опять-таки без какой бы то ни было эстетической задачи.

Необязательными эпизодами заполнен метраж. Вот Соловейчик пьет воду из автомата. Играет с монеткой. С кнопками. Колотит по боку. Смотрит, как льется тощая струйка. Короче говоря, извлекает из зачем-то остановленного, но ничем не примечательного мгновения все, что возможно и невозможно.

Фильм вышел унылый, каким всегда бывает непомерно длинный, а главное, неартистично рассказанный анекдот. Ухватить за хвост жар-птицу комедии такое кино не способно просто

потому, что неповоротливо, неизобретательно, неактивно, неостроумно.

Мера дарования авторов — вещь субъективная, деликатная и нерегулируемая. Важней отметить некую общую закономерность: вот и здесь, стартовав от реального явления жизни, действительно заслуживающего сатирического осмеяния и содержащего в себе резервы смешного — они тут же от этой реальности отмежевались, искать стали где-то совсем в стороне. С первых же кадров выскочили в искусственное пространство «типовой комедии», где говорят ненатурально сдавленными голосами, где интонации юмористически взвинчены, где все озабочены единственной задачей — чтобы было смешно. Ослеплены ею. Оглянуться назад, туда, с чего начиналась вся затея, связать это «смешно» с непосредственной темой и сатирической задачей фильма уже никому не приходит в голову.

Вместо художественного единства в таких комедиях мы имеем нечто вроде патронташа с карманчиками. Патронташ сам ровно никакого значения не имеет — суть вся в патронах. Вот удобный карманчик, сюда можно вставить рапид-съемку — радуется режиссер и организует цитату из Гайдая. Вот еще карманчик — и герои, без достаточных к тому оснований, принимаются бестолково гоняться друг за другом. Обязательно найдется карман для падений, для смешных потасовок, для песенки, где нам растолкуют мораль. Не фильм, а эстрадный концерт, целиком составленный из хрестоматийных номеров. Есть между ними связь или нет — для такой комедии неважно.

...Даже если мы любим дурачиться, то уж наверняка не любим, чтобы дурачили нас. Интерес к самодовлеющему трюку, как уже было замечено, сегодня упал — тем более обречены на неудачу попытки выдать трюк за нечто более существенное, развлекательный прием за средство исследования, простейший смеховой эффект за осмеяние. Тут задачи не просто разные, но разнонаправленные, и мы уже не раз имели случай убедиться, что пусть не успех еще, но, по крайней мере, точность курса будущей комедии закладывается уже в ясности сверхзадачи, в четком осознании авторами конечной цели своего предприятия. Неориентированное блуждание в дебрях даже наисмешнейших коллизий, трюков и ассоциаций все равно будет унылым и безрадостным. Не поняв самих себя, авторам трудно требовать понимания и сочувствия от зрителей.

Н. Акимов замечал: «Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно». И добавлял: «При каждой такой попытке получается нестерпимая пошлость».

Хочется думать, что большой мастер комедии имел в виду именно эту подтасовку, игру в поддавки, намерение выдать одно за другое. Равно как и отписочные «юмористические иллюстрации»» на заданную актуальную, «нужную» тему.

Фарс, рожденный истинной болью художника, его гневом и — что существенно — настоящим сатирическим талантом, может говорить о серьезных и глубоких вопросах — это доказано практикой. Хотя, надо признать, со времен «Гаража» с подобными явлениями в нашей комедии мы не встречались.

Но в этом случае юмор, трюк, эксцентриада, все что угодно из комедийного арсенала — не самоцель. И задача фильма — не просто повеселить публику. Юмор здесь такой же способ художественного выражения идеи, как и любой другой. И если в произведениях «чистого жанра» юмор, как мы видели, становится главным предметом нашего внимания, а «создать настроение особого градуса» — основная цель авторов, то комедии «другого полюса» такой утилитарности задач лишены. И здесь мы вступаем на территорию кинематографа принципиально иного — не озабоченного пограничными столбиками жанров и не слишком озадаченного тем, чтобы непременно насмешить зрительный зал.

Мы вступаем на территорию кинематографа, идущего не от специфики жанра, а от художественной идеи.

Окончание в следующем номере

Альгимантас Масюлис

«Свои» роли

— Мир, как известно, держится на чудаках. С детских лет я не устаю восторгаться ими. И в книгах, и на сцене, и на экране, разумеется, и в жизни тоже. Но особенно близок мне тип благородного чудака — из тех, кого в былые времена забрасывала камнями толпа «нормальных» добропорядочных мещан. Этот герой — назовем его, к примеру, Дон-Кихотом, хотя у него есть и много других имен — мне не просто симпатичен, а близок и понятен психологически. Мне кажется (о дерзость!), я знаю, как его играть.

На сцене, к счастью, мне нередко доводится встречаться с такими неподвластными расхожим меркам людьми. Но режиссеры кино этих моих работ, увы, как будто бы не замечали, предпочитая использовать меня в качестве эдакого типажа на роли суперменов. Нередко при этом мне приходилось облачаться в гитлеровскую форму. Особенно часто стали приглашать на роли нацистов после Вилли Шварцкопфа в «Щите и мече» — работы, которая сама по себе была мне интересна.

Исключение — В. Жалакявичус: я дебютировал в его короткометражке «Утопленник» как актер трагикомедии, сыграл юношу-мечтателя, наивного и смешного. Потом были Венцкус из «Хроники одного дня» и Миколас Локис в «Никто не хотел умирать».

Но вот года четыре назад я сыграл землемера Теофилиса в фильме «Осень моего детства», поставленном Г. Лукшасом по рассказам Ю. Апутиса.

Теофилис — бывший актер, человек неприкаянный и странный с точки зрения здравомыслящих людей. Он может показаться смешным и трогательным, но, главное, он не растворен в бытовом потоке. В нем есть свежесть восприятия, неподвластная жизненной рутине, что чисто внешне подчас выражается и эксцентрически: неуклюжесть и нелепый пафос, кажущаяся неуместной торжественность — все это свойственно Теофилису и может вызвать даже сочувствие и сострадание, мол, обделил бог разумом.

Но иронически понимаемая «странность» таких людей, как Теофилис, на самом деле дорогого стоит. И мне гораздо более «странными» представляются люди, живущие в мире готовых стереотипов, для которых норма — это «как все». Я думаю, каждый чего-то стоящий человек несколько чудаковат, странен, непохож на других, тем и интересен. И острота рисунка, эксцентрика, которые были уместны в роли Теофилиса в силу общего стилевого решения фильма, вовсе не обязательны в драматической интерпретации того человеческого типа, который я обозначил бы как тип неприкаянного чудака.

И вот полтора года тому назад я снялся в картине «Лето кончается осенью» — снова у Гитиса Лукшаса. Но на этот раз — никакой эксцентрики. Мой герой — человек деревенский, уже немолодой, характер противоречивый, мятущийся, страдающий. И, пользуясь тем драматургическим материалом, который был мне предложен, я попытался в данном случае, кроме внутренних переживаний героя, выразить и свое личное глубокое уважение к деревенской жизни. В общении человека с природой, с землей закладывались и истоки народной мудрости, морали. Не случайно наиболее значительные образы, скажем, литовской литературы, да и кинематографа тоже, связаны с характерами крестьян или выходцев из деревни («Никто не хотел умирать», «Лестница в небо», «Потерянный кров», «Факт»). Мне интересен деревенский люд, всегда относился к нему с теплотой и уважением. Среди них много «странных» людей. Взять хотя бы еще старика Пецюкониса, которого я сыграл в фильме А. Грикявичюса «Факт». Этот деревенский философ и балагур оказывается надежной опорой для своих односельчан в трагические минуты гибели жителей деревни Пирчюпис от рук фашистских палачей.

— Ну, а ваш немного «сумасшедший» Шерлок Холмс в фильме Н. Лукьянова «Голубой карбункул». Ведь это уже не драматическая эксцентрика, как в Теофилисе, а эксцентрика почти самоценная. На ней все в образе строится.

— Я всегда любил эксцентрическую игру. В Паневежисе у Мильтиниса мы воспитывались как актеры синтетического театра, чтобы уметь играть все — и трагедию, и водевиль. Трагический гротеск, трагифарс — в этом ключе был решен, например, один из знаменитых спектаклей Мильтиниса 60-х годов — «Франк V» Дюрренматта. Я там играл Рихарда Эгля, одного из главарей гангстерского концерна.

Давно мечтаю сняться вместе с Сергеем Юрским, которого ценю не только за его драматические роли. По-моему, он один из немногих в наши дни

актеров, знающих толк в эксцентрике. Эту школу с уходом старых мастеров мы почти совсем утратили.

В «Голубом карбункуле», который задумывался как эксцентрическая музыкальная комедия, хотелось попробовать свои силы в непривычном для меня в жанровом отношении амплуа. Режиссера, как я потом узнал, долго отговаривали брать меня на главную роль. Резоны были обычные: Масюлис — актер иного плана.

Но каков бы ни был жанр, тема остается темой. Я от нее не отступлюсь. И мой Шерлок Холмс прежде всего — Дон-Кихот, который — и в этом его особенность — понимает, что мир ему все равно не изменить и не исправить. Он — Дон-Кихот, наделенный самоиронией. Но противиться своему внутреннему закону мой Холмс не может, и он борется со злом — в нем это крепко сидит. Ко всему прочему, он еще и необычайно азартный человек. Расследование для него своего рода увлекательная игра, в которой он должен выиграть во что бы то ни стало.

Вот такой Холмс, в моем представлении, мог вполне органично существовать в жанре мюзикла. Вместе с тем избранная трактовка позволяла мне вновь в неожиданном художественном преломлении решать вполне серьезные вопросы взаимоотношений благородного чудака и общества.

Мои добрые «идеалисты», которые вопреки диктату обстоятельств всегда остаются защитниками вечных нравственных ценностей, живут во мне и после того, как роль сыграна, и я с благодарностью вспоминаю о них, как о реальных людях.

В театре мои любимые сейчас герои — старый моряк Доминикас из пьесы Ю. Грушаса «Янтарная вилла», мудрый старец Геловинис в «Шарунасе» нашего классика В. Креве и Густав в «Кредиторах» А. Стринберга, жаждущий живых человеческих отношений с окружающими его людьми, и, конечно, доктор Гибс из «Нашего городка» Т. Уайлдера.

«Факт». Пецюконис

— А что для вас сегодня театр, когда в кино вроде бы появились внутренне близкие вам роли? Два года вы даже принадлежали исключительно кинематографу. Но сейчас, уже пятый год, вы вновь в театре — в труппе Каунасского драматического.

— Многие годы Паневежский театр называли театром Мильтиниса, теперь уже про каунасскую сцену все чаще говорят «театр Вайткуса». Это активное режиссерское начало и привлекло меня в Каунасский театр, как когда-то в театр Паневежиса. Мне импонирует, я бы сказал, мужская суровость постановок Вайткуса. Герои в его постановках обычно идут нелегким путем страданий, потерь, неустанной борьбы. Смотреть правде в глаза, какой бы она ни была суровой и трудной, — только это может породить прозрение, очищение. Высокая нота гражданственности, что звучит сегодня на каунасской сцене, мне чрезвычайно близка.

Теперь, после нескольких лет работы, когда сыграны многие роли, могу сказать положа руку на сердце: я нашел свой театр.

На сцене я уже тридцать пять лет. Недавно в интервью меня спросили: «А изменилось ли за эти годы ваше представление о театре?» Не о конкретном театральном коллективе, а о театре вообще — о том,

каким он видится в идеале. Могу сказать твердо: не изменилось. Мы с годами меняемся. И театр, конечно же, сейчас не тот, каким был лет тридцать назад. Но я остался верен тому идеалу театра, который люблю еще с детства. Театру, который не только, как принято говорить, отражает жизнь, но и преобразует ее, делая искусством сцены. Он может быть и очень жестким и суровым, как в спектаклях Вайткуса. Или наполнен лирическим светом, как у другого нашего режиссера, Гитиса Падегимаса. Но никогда не равен действительности, бытовому потоку — совсем не «как в жизни».

Театр годами воспитывает своего зрителя. И прежде в Паневежисе, и сейчас в Каунасе я привык работать именно в таком театре. Воспитывают зрителя не только стиль и вкус главного режиссера или выбор репертуара, но — и это главное! — концепция спектакля. Иначе говоря, мировоззрение, в том, разумеется, случае, если театр что-то исповедует и проповедует.

Я в принципе за дидактический, за «морализирующий», если хотите, театр, но не в примитивном понимании. А в том смысле, что в каком бы образе ты ни появлялся на сцене, ты всегда должен вступать в непосредственный диалог со зрителем, доказывая ему свою определенную точку зрения на мир.

Серьезный зритель ищет в спектакле, в фильме не просто занимательную историю, которая могла бы развлечь его. Все возможные истории давно рассказаны, и сюжеты известны заранее. Спектакль, фильм интересны зрителю концепцией прежде всего: что отрицают, во что верят, что проповедуют художники, создавшие данное произведение. Соглашаться или нет в каждом конкретном случае — это уже дело зрителя. Но и экран, и сцена должны всякий раз звать зрителя за собой. Иначе это не театр и не кино, а просто ремесло, пусть даже и высокое. У настоящего художника всегда своя система взглядов, свой, так сказать, символ веры. Без него заниматься и нашим актерским делом попросту нечестно.

Каунас

Интервью вел Евг. Аб

Андрей Ростоцкий

Мои сегодняшние кинороВесники

— Андрей, можно сказать, что ваши герои взрослеют вместе с вами. Если в семнадцать лет в фильме режиссера И. Фрэза «Это мы не проходили» вы играли роль школьника, то Сергей Ковалев и Митя Соловьев из фильмов «Серебряные озера» и «Запасной аэродром» уже вступили в самостоятельную жизнь. Как повзросление персонажей повлияло на вашу актерскую тему? Какие новые вопросы стоят перед вашими нынешними героями?

— Действительно, мои герои с каждым годом становятся старше. Иногда они даже умудряются обогнать меня. Мне было двадцать четыре года, когда я играл двадцативосьмилетнего Дениса Давыдова.

Однако повзросление моих героев, к сожалению, не всегда связано с повзрослением внутренним — мужанием характера, определенностью жизненной позиции, ответственностью за свои слова и поступки перед самим собой и окружающими людьми.

И, как ни странно, самым «взрослым» в этом смысле моим героем остается пока школьник Митя Красиков из картины «Это мы не проходили», которого я сыграл, учась еще на первом курсе ВГИКа. Митя был уже вполне самостоятельной, сложившейся личностью. Он не просто умел верно оценить жизненную ситуацию, но, что гораздо сложнее, достойно вел себя в нелегких обстоятельствах. При этом Митя вовсе не безукоризненный образец положительности. Он просто живой, обаятельный, добрый человек, и добрый не только тогда, когда это легко.

В семнадцать лет ему страшно повезло — он познал возвышенную романтическую любовь к девочке. И рядом с ней ему надо было быть взрослым, мужественным, решительным, ибо девочка была серьезно больна и не так уж сильна духом. Еще на пороге взрослой жизни Митя доказал свою способность по-мужски отвечать за свои поступки и активно бороться за счастье близкого ему человека.

В моем юном Мите Красикове было то, чего так не хватает, скажем, умному, современному и вроде бы уже взрослому Сергею Ковалеву из фильма режиссера Б. Бунеева «Серебряные озера».

Эта роль вообще была во многом новой для меня, поскольку прежде я играл так называемых положительных молодых героев. Сначала и Борис Алексеевич Бунеев предложил мне роль Игоря, молодого студента-художника из Москвы. Но я отказался, объяснив ему, что мне хочется попробовать себя в новом драматургическом материале. И я благодарен режиссеру за то, что он рискнул и доверил мне роль Сергея. Сергей далеко не

цельная натура. На протяжении картины он пытается разобраться в самом себе.

Отец героя, заслуженный, уважаемый человек, генерал, фронтовик, считает, что беда и слабость современных людей, подобных Сергею, состоят в том, что они живут по принципу: «Я хочу!». Тогда как его поколение всегда руководствовалось одним законом в жизни: «Надо!».

Но проблема, с которой столкнулся Сергей, к сожалению, намного сложнее, чем это кажется отцу-генералу. Дело как раз в том, что Сергей и сам отчетливо не знает, чего он хочет.

Его первый решительный самостоятельный поступок самоцелен, лишен внутренней необходимости. Как метко скажет Сергею один из героев, встретившихся ему на пути: «Хочешь быть, а не можешь».

Сергей бросает институт, девушку, родной город и уезжает в провинцию к дяде, надеясь, что новая жизнь поможет ему понять самого себя. Но это лишь тень поступка, а не поступок.

И чтобы доказать это, драматург Евгений Григорьев ставит Сергея в сложную, почти онегинскую ситуацию. Я думаю, делает это для того, чтобы, используя классический сюжетный ход, острее проявить современную суть конфликта, взглянуть на современного молодого человека через увеличительное стекло хрестоматийной истории.

Желание Сергея ни в чем не уступить чужому мнению и не обнаружить тем самым свою слабость приводит его к драматической развязке в отношениях с окружающими. В результате «дуэли» на мотоциклах между Сергеем и художником Игорем трагически гибнет Игорь. И хотя юридически Сергей невиновен, с него никто не снимает ответственности за случившееся. Он остается один. Таков итог изначально ложного, не освещенного внутренним смыслом пути, по которому идет герой. Готова разделить с Сергеем его участь только искренне полюбившая его девушка по имени Таня. Но Сергей не способен ни понять, ни оценить ее чистого душевного движения.

«Эскадрон гусар летучих». Денис Давыдов

После выхода фильма на экран однажды в метро я встретил молодого человека ультрасовременного вида, который пылко сказал мне, что мой герой — это он. У него в жизни тоже сложилась трудная ситуация: прошлое он перечеркнул, а как жить дальше — не знает. Авторы фильма, по его мнению, не должны были оставлять Сергея Ковалева на распутье: им необходимо было показать, какой выход из сложившейся ситуации возможен для героя.

— И что вы молодому человеку ответили?

— Что готовых ответов фильм не дает, не может дать, да и не в этом задача искусства... Искусство способно лишь подтолкнуть человека к правильному выбору. Но сделать этот выбор человек должен обязательно сам. Должен внутренне дорасти до выбора. Следование же образцам, как правило, заводит в тупик, в который зашел и Сергей, увлекшийся абстрактной установкой на решительное и бескомпромиссное действие.

— И все-таки в чем вы видите выход для Сергея и таких, как он?

— Очевидно, Сергей сможет реализовать задатки сильной, незаурядной личности в ситуации, требующей полной отдачи душевных и физических сил. Но не всегда жизнь предлагает такую ситуацию. Создавать же ее искусственно, как это попытался было сделать Сергей, бессмысленно и даже опасно. Надо, видимо, уметь и вне

экстремальной ситуации находить достойное применение своей энергии. Хотя, конечно, это подчас намного сложнее, ибо требует высокого уровня самосознания и душевной культуры.

Надо жить открыто, доверяя жизни, а не пытаясь подладить ее под себя.

В этом смысле мне дорог другой мой герой, Митя Соловьев из фильма режиссера И. Гурина «Запасной аэродром». Митя — из любимой мною породы неугомонных людей. В жизни я люблю встречаться и дружить именно с такими. И я заметил, что главная особенность таких людей — это какое-то заразительно активное отношение к жизни, к окружающим. Им все интересно, вокруг них всегда много друзей, дела их кипят. Причем, такого склада люди никогда не теряют себя, чего так боится Сергей. Умея ладить с другими, они, напротив, обретают возможность наиболее полного самовыражения.

Именно своей причастностью к жизнелюбивым, деятельным людям дорог мне Митя Соловьев. Конечно, и перед ним в нашей картине стояло много проблем. Из столицы он попадает в суровый край, Заполярье, вступает в отношения с самыми разными людьми, которые и относятся к нему поразному. Ему приходится принимать решения в сложных обстоятельствах. Но при этом он всегда готов пострадать скорее сам, чем причинить страдание другому.

— А существует ли для вас внутренняя связь между героями современными и историческими, можно даже сказать легендарными? Я имею в виду Аркадия Голикова из фильма «Конец императора тайги» и Дениса Давыдова из картины «Эскадрон гусар летучих».

— Думаю, связь существует. И состоит она, как ни странно, в том, что «легендарные» герои дали мне возможность сыграть то, чего все время недоставало в работе над современными образами и о чем я сам, как актер, мечтал. А не хватало мне в моих современных героях крупности, цельности характера. Понимаете, когда в наших картинах идет речь о молодом современном юноше, то, как правило, авторы ставят перед собой всего лишь воспитательные задачи. И это выглядит вполне закономерно, поскольку и в действительности наш молодой человек в возрасте от семнадцати до двадцати пяти (и даже старше) находится зачастую в процессе становления и нуждается в воспитательном воздействии. Он еще ничего не вершит, он только готовится (в лучшем случае) к будущим серьезным делам — учится, мечтает, подрастает. А вот Денис Давыдов уже в двадцать восемь лет командовал полком! А Аркадий Голиков — Гайдар в свои шестнадцать был командиром 56-го отдельного Нижегородского полка!

Тот же возраст... Мне было интересно играть то, до чего, допустим, в современных ролях я бы «дорос» только после 35—40 лет. Мои «легендарные» герои начисто лишены инфантильности, хотя Денис Давыдов кажется мне внутренне моложе, чем тот же Сергей. Возможно, потому, что нашему современному взгляду на ушедшую «гусарскую» эпоху свойствен известный романтизм. Но я, как и авторы фильма, не могу представить себе моего Дениса Давыдова душевно усталым, слабым, потерянным.

«Легендарные» герои современны в том смысле, что дают необходимый урок зрелости своим ровесникам дня сегодняшнего. Впрочем, моя привязанность к таким активно и целеустремленно действующим романтическим героям, как Гайдар, как Денис Давыдов, может быть, связана еще и с тем, что конем я управляю лучше, чем автомобилем, а саблю предпочитаю пистолету.

Интервью вела К. Щербакова

Ю. Гантман

Зрительный образ в современном художественном фильме

Некоторые аспекты проблемы

В последние годы значительно возрос интерес к изобразительной форме фильма со стороны практиков и теоретиков кинематографа. Складывается даже впечатление, что вокруг порождаемых ею художественных и искусствоведческих проблем возникает нечто вроде своеобразного бума.

Это обстоятельство следует всячески приветствовать уже хотя бы потому, что оно отражает то явное усиление роли зрительного образа в художественной системе кинопроизведения, которое наметилось в 70-е годы и становится все более ощутимым в настоящее время. Речь, по-видимому, идет о серьезных качественных изменениях, происходящих ныне в изобразительной стилистике советского кинематографа.

Чтобы яснее представить себе характер этих изменений, предпримем небольшой экскурс в прошлое, хотя и не столь далекое.

Как известно, 60-е годы, прошедшие под знаком сильнейшего влияния документализма на изобразительную форму создававшихся в тот период фильмов, были очень важным этапом в развитии советского операторского искусства. Сердцевиной происходивших тогда художественных процессов было углубленное обращение кинематографа к серьезным проблемам реальной действительности, к исследованию новых жизненных проблем, а это, в свою очередь, потребовало понимания изобразительной правды, широко опиравшегося на максимальную конкретность, точность, достоверность зрительного кинообраза, на тщательное следование подлинному факту во всех его жизненных формах.

Необходимость выразить новое содержание вызвала к жизни и новую изобразительную стилистику, для которой был характерен отказ от подражания «старшим» искусствам — театру и живописи, от зрительной аффектации, от педалированности, обнаженности приема, от внешнего блеска в пользу строгости, простоты и сдержанности пластической формы.

Шестидесятые годы принесли нашему операторскому искусству ряд крупных достижений. Но вместе с тем поверхностное понимание хроникальности как механической имитации худших свойств репортажно снятого киноизображения привело и к немалым потерям. Рассуждения о съемке «под хронику», о «простоте» и «документальности» стали порой прикрывать самый элементарный непрофессионализм, отсутствие художественного замысла, а то и просто творческую несостоятельность оператора.

К сожалению, подобные явления очень редко становились предметом квалифицированного анализа, и это отрицательно сказалось на изобразительной культуре многих фильмов того периода.

Новые требования к зрительному кинообразу встали на рубеже 70-х годов.

Статья печатается в порядке обсуждения. В основу статьи положен доклад, с которым автор выступил на всесоюзной научно-практической конференции «Изобразительная культура современного художественного фильма».

Решительный поворот нашего кинематографа к кардинальным, узловым проблемам современности, необходимость создания на экране образа социально активного героя потребовали перестройки и изобразительных средств. Новое содержание уже не укладывалось в рамки «незаметной» изобразительной стилистики; одной узнаваемости, достоверности зрительного ряда фильма становилось мало. Изобразительная форма фильма неизбежно должна была стать гораздо более активной, яркой, эмоциональной.

Разумеется, утверждая это, я имею в виду лишь самое общее ее свойство, которое характеризует, с моей точки зрения, основную направленность процессов, совершающихся в ее сфере. Конкретные их проявления слишком широки и многообразны для того, чтобы их можно было свести к какому-либо одному изобразительному стилю.

За прошедшее десятилетие на всех киностудиях страны было создано только для проката около полутора тысяч полнометражных художественных фильмов. Если же прибавить к ним картины для телевидения, а также короткометражки, то станет ясно, какой необозримый океан кинопродукции образовался за эти годы и как трудно найти и выделить в нем какие-либо художественные течения и тенденции. Поэтому здесь немудрено сбиться с курса или просто, потеряв ориентиры, лечь в дрейф.

Не впадая в пессимизм, рискну высказать убеждение в том, что ситуация не является безнадежной. Важно лишь оставаться на твердой почве конкретного художественного анализа, а не стремиться в зыбкое болото умозрительных концепций и искусственных теоретических построений.

Поэтому выделим из потока кинопродукции группу картин, где подход к изобразительному решению, характерный для 70—80-х годов, обозначен наиболее ярко и выпукло, и рассмотрим некоторые особенности их изобразительной формы.

Обратимся прежде всего к такой значительной работе начала 70-х годов, как «Они сражались за Родину» режиссера С. Бондарчука, оператора В. Юсова, художника Ф. Ясюкевича.

... Кончаются вступительные титры, и на экране возникает очень продолжительный кадр. Камера как бы плывет над самой поверхностью земли, пристально вглядываясь в заполнившие всю плоскость экрана привольные степные травы. Но вот аппарат приблизился к краю обрыва — и сразу перед нами распахнулись неоглядные дали донских просторов.

Как будто ничего не происходит в этой продолжительной и медленной панораме, однако уже сам ее плавный ритм, само перетекание очень крупного плана в очень общий создают ощущение какой-то особой торжественности и величавости. Зритель еще не знает, что будет дальше, но в этом безмолвном кадре, где звучат лишь голоса птиц, он подсознательно уже начинает чувствовать изобразительный запев темы Родины, которая затем пронижет собой всю картину. Недаром потом несколько раз повторится в разных вариациях этот же самый художественный прием — движение камеры, связывающее воедино очень крупно снятую поверхность земли и ее почти космически общий план.

В фильме отчетливо просматривается постоянно повторяющийся композиционный принцип. В. Юсов строит изобразительно наиболее важные кадры так, что земля заполняет их пространство либо целиком, либо большую его часть. Низкий горизонт встречается очень редко.

Решение это отнюдь не случайно. Посредством него оператор исподволь, незаметно, ненавязчиво создает у зрителя ощущение и беспредельности родной земли, и ее неодолимости. Девственно-нетронутую в начале картины, эту землю взрежут потом саперные лопаты, и она примет в себя своих защитников, чтобы уберечь их от вражеских снарядов и бомб, вздыбивших ее. Скупые, сдержанные краски начала картины вытеснит цветовая гамма крайней напряженности: пожирающая колосья хлеба огненная стихия, полыхающая земля, кроваво-красные отблески пламени на лицах солдат, идущих по иссиня-черной степи. И музыка поднимет весь этот эпизод до на-

батного звучания, создавая образ огромной трагедийной силы.

А когда бой закончится и над полем воцарится тишина, аппарат снова поднимется на очень высокую точку, чтобы опять увидеть эту землю, но уже изуродованную, израненную и — укрывшую в одной из своих ранворонок полуживого солдата с маленькой медсестрой.

Герои Шолохова и Бондарчука не говорят высоких слов о чести, долге, патриотизме, о том, как важно и нужно защищать свою Родину. Они ее просто защищают. Образ того, ради чего они без раздумий идут отдавать свою жизнь, рисуется не словами, а преимущественно зрительными средствами. Именно благодаря этому изображение в картине приобретает такую содержательность и смысловую емкость.

Совершенно иной характер носит зрительный образ фильма «Это сладкое слово — свобода!» режиссера В. Жалакявичуса, оператора В. Нахабцева и художника Л. Шенгелия. Это характер открытой, страстной публицистичности, заявленной авторами резко, даже декларативно. Она достигается самыми различными средствами — и титрами, как бы напечатанными на пишущей машинке, и подлинностью предметно-пространственной среды, и чисто репортажными методами съемки актеров, внедренных в реальную обстановку латиноамериканской страны, и введением в жизнь картины подлинных хроникальных кадров, и использованием своеобразного приема съемки как бы через газетный растр.

Авторы используют всю силу зрительного образа для того, чтобы создать на экране ощущение накала революционной борьбы, непримиримости схватки между угнетателями и борцами за свободу. В самом начале картины, например, появляется ночной кадр трибуны, с которой выступают ораторы. Выступающие освещены только резким контражурным светом от прожекторов кинохроники. Этот эпизод служит своего рода световым эпиграфом, который находит свое продолжение и развитие в проведенном через всю картину остром светотеневом рисунке от солнечных лучей на натуре, в напряженном контрасте света и тени, создаваемом лампочкой в подкопе, в слепящих вспышках направленных прямо в объектив репортерских «блицев».

Тем же целям служат и принципы организации цвета. В фильме нет места тонким и изысканным сочетаниям слабонасыщенных тонов — напротив, весь колорит построен на ярких, открытых, кричащих цветах, притом резко сталкиваемых друг с другом; синяя рубашка и желтый лимон, чернота подземелья и красная лампочка тревоги, пестрота товаров в лавочке и т. д.

В отображении бескомпромиссной и яростной борьбы, где противостояние сторон доведено до крайних точек, не может быть ни замаскированной художественной позиции, ни «незаметных» решений — таков вывод, к которому приходишь при анализе изобразительной формы этого фильма.

Богатством и глубокой содержательностью изобразительного киноязыка отличается картина «Звездопад» режиссера И. Таланкина, оператора Г. Рерберга и художника В. Аронина. И если попытаться определить ту идею, которую несет в себе зрительный образ этого фильма, то можно прийти к выводу, что это мысль о глубочайшей противоестественности войны, об абсолютной несовместимости жизни и разрушения, о враждебности войны всему человеческому.

Идеи фильма находят на экране свое пластическое, предметно-чувственное воплощение, они входят в сознание зрителя исподволь, через то, что он в и д и т на экране. Вот в самых первых кадрах режиссер и оператор сталкивают в резком контрапункте прекрасные, как бы излучающие свет и тепло человеческие тела с черными, изломанными линиями конструкций полуразрушенного здания. Вот в полутемном ночном госпитале, среди ужаса и страданий возникает светлое видение, чистый образ героини картины Лиды, отдающей свою кровь раненому. И в том, как возникают резкие, острые световые переходы, как сочетаются, борются друг с другом желтый и синий цвета, как время от времени вспыхивают в кадре кроваво-красные пятна, —

во всем этом в разных аспектах и вариациях возникает все та же тема.

Вот это умение «доиграть» актерское действие с помощью активно используемого широкого арсенала визуально-выразительных средств, заставить зрителя не просто понять, но прочувствовать авторскую идею через воссозданный на экране видимый мир, и является характерным для наших лучших операторов.

Мы справедливо восхищаемся щедрым талантом П. Лебешева. Каждой своей картиной он демонстрирует все новые и новые грани дарования. Очень велик диапазон тех образных решений, которые Лебешев находит в содружестве со своими коллегами. Здесь и тончайшая элегичность «Нескольких дней из жизни И. И. Обломова», и стилизация под старую фотографию в «Пяти вечерах», и одухотворенная поэтичность «Спасателя», и острая гротесковость «Родни». Однако при всех различиях конкретных стилистических решений П. Лебешев неизменно демонстрирует свою приверженность кинематографу яркому, темпераментному и в то же время строго реалистическому.

Иная манера свойственна Д. Долинину, Ему, как мне кажется, присуще стремление к предельной скупости, сдержанности зрительного выражения, ко всемерному самоограничению в выборе визуально-выразительных средств. Однако выбор этот столь точен, что приводит к впечатляющим художественным результатам.

Хорошо известно, как много в работе оператора зависит от эффектности самого изобразительного материала, будь то вулканы Камчатки или современная военная техника. Но вот появляется картина «Голос», и наши привычные представления о «выигрышной» и «невыигрышной» натуре оказываются опрокинутыми. Кажется, что может быть более невыразительным, чем тесные комнатки, в которых размещаются съемочные группы, чем зашарпанные коридоры, проходные, буфеты, кассы, курилки и другие уголки киностудии? Но стоило Д. Долинину и И. Авербаху взглянуть на этот столь знакомый любому кинематографисту мир глазами художников, как с него будто спала пелена обыденщины, и перед зрителем предстал образ того кинематографа, который не представлен на глянцевых страницах рекламных изданий, образ, наполненный драматической силой.

А средства для этого найдены Д. Долининым самые что ни на есть неприметные. Крупный план героини: мы видим удивительные глаза актрисы, на ее лице лежат красноватые рефлексы от маленькой лампочки над пультом, а на фоне бродят нерезкие фигуры других действующих лиц. Медленно движется по вечернему горизонту тоненькая ниточка электрички. Дрожит, мерцает голубоватый луч кинопроектора в маленьком просмотровом зале. Вспыхивает оранжевое пятно платья в белизне больничной палаты.

Все предельно знакомо, узнаваемо, близко каждому зрителю. И в то же время каждый кадр картины пронизан таким щемящим человеческим чувством, такой теплотой и искренностью, что эти знакомые предметы и места обретают иное, неизмеримо более глубокое содержание. Магия искусства создателей фильма такова, что самые привычные видимые формы приобретают способность воздействовать на потаенные слои зрительского восприятия.

И вот теперь, видимо, пришло время поставить вопрос о том, что же общего в пластическом образе этих, столь различных по своим тематическим, жанровым и изобразительно-стилистическим признакам картин? Что позволяет нам отнести их к изобразительной стилистике кинематографа именно 70-х и начала 80-х годов, а не предшествующего периода?

В поисках ответа обратимся к некоторым свойствам киноизображения.

Хорошо известно, что любое изображение — живописное, скульптурное, фотографическое — есть воспроизведение средствами данного вида искусства внешнего, чувственно-конкретного облика предметов и явлений. Изображение всегда является основой зрительно-художественного образа, однако оно отнюдь не исчерпывает собой его сущности. Поэтому сам

Фото С. Иванова

Любовь Соколова

Евгений Стеблов

Фото В. Бондарева

Валентина
Шендрикова

Талгат Нигматулин

Фото И. Гневашева

факт существования изображения, какими бы средствами оно ни было создано, еще не означает его принадлежности к искусству. Лишь способность выражать определенное содержание, то есть мысли и эмоции авторов, делает такое изображение художественным.

Следовательно, зрительный образ в любом искусстве, в том числе и в кинематографе, всегда представляет собой неразрывное диалектическое единство двух начал — изобразительного и выразительного. Поэтому в искусствоведении принято четко разделять два понятия — изобразительность и выразительность, хотя, к сожалению, применительно к кинематографу первым часто подменяют второе.

Касаясь проблемы соотношения изобразительности и выразительности в зрительном кинообразе, С. Эйзенштейн писал:

«...Нам сейчас на базе опыта кинематографа приходится сказать, что мы хотим понимать самую проблему шире: как сопоставление возможностей двух методов — метода изображения и метода образного становления, в предпосылке, *что в любом искусстве* возможны оба, что ведущим является второй, что дело в их единстве, что каждому отводится должное и весьма почтенное место и что, наконец, узурпация всех функций одним или другим во всякой области ведет дело к несостоятельности и краху»[1]. И в другом месте: «...изображение и образ обобщенного содержания этого изображения еще и *исторически* стадиальны. То есть... обобщение по изображению вырастает и вырабатывается постепенно. Образное обобщение физически вырастает из простого изображения»[2].

Проецируя эти мысли на художественные процессы, совершавшиеся в области изобразительной формы фильма на протяжении 60—70-х годов, мы не можем не заметить, что ее эволюция как раз подчиняется отмеченной Эйзенштейном закономерности. Если в 60-е годы усилия кинематографистов, направленные в первую очередь на достижение максимальной достоверности в показе реального мира, по существу отражали собой стремление к изображению действительности, то 70-е годы ознаменовались постепенным переходом к ее образному истолкованию на основе достижений документализма предшествующего периода. Именно поэтому давно уже не приходится слышать призывов к «хроникальной простоте» и «незаметности» изобразительного стиля. В то же время наибольший отклик в зрительской аудитории вызывает форма, несущая в себе сильный заряд идей и эмоций, активно выражающая идейно-художественную позицию авторов и их человеческую индивидуальность.

Возвращаясь к тем фильмам, речь о которых шла выше, мы можем сказать, что их объединяет прежде всего свойственная им высокая мера визуальной достоверности. Она проявляется в разных формах, разных компонентах киноизображения, но ее присутствие всегда ясно ощутимо. И это свидетельствует о том, что современное операторское искусство впитало в себя все лучшее, что было найдено кинематографом 60-х годов, точнее, тем его направлением, которое было названо документальным.

Но, с другой стороны, если раньше «хроникальная» жизненная достоверность была, по существу, основой изобразительной стилистики и, соответственно, целью авторов фильма, то теперь она стала лишь одним из возможных условий создания зрительного кинообраза. Сам же образ перестал непременно маскироваться под жизнь, стремиться к слиянию с нею, — напротив, он заговорил ясным, сильным голосом, используя язык гибкий, широкий и многообразный для активнейшего воздействия на зрительское восприятие.

И поэтому я глубоко убежден в том, что именно сейчас первостепенно важное значение приобретают проблемы, связанные с психологией творчества оператора. Здесь важно и интересно все: каким образом в «формах самой действительности» могут воплощаться самые различные типы художественного сознания, какова зависимость между социально-психологическими факторами и возникновени-

---

[1] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 432—433.
[2] Там же, с. 352

ем новых изобразительных стилей, в чем заключается механизм воздействия той или иной изобразительной формы на психику зрителя, а также многое другое.

Оператор, если только он является художником, в процессе своего творчества неизбежно становится психологом-эмпириком, ибо он всегда стремится вызвать у зрителя определенную эстетическую реакцию на зрительный образ. Когда мы говорим «этот кадр снят с большим настроением», мы тем самым имеем в виду его способность настроить аппарат зрительского восприятия именно на ту «волну», на которой «вещают» создатели фильма. И поэтому очень важно, умеют ли они сами для себя определить эту «волну». В противном случае весь их труд лишается какого-либо смысла, ибо они оказываются не в силах вызвать у зрителя соответствующий эмоциональный резонанс.

В картине режиссера В. Рубинчика и оператора Ю. Елхова «Культпоход в театр» есть весьма примечательный кадр. Это изображение маленького домика, в котором живет одна из героинь фильма. Она слывет в своем селе разлучницей и потому вызывает к себе вполне естественную неприязнь женской части его жителей.

Кадр очень непродолжителен, но снят он с безупречной точностью. На экране — глубокие сумерки, в которых едва проглядывают очертания домика, с трех сторон окруженного разлившейся рекой. В окне горит одинокий огонек, а вокруг царит безмолвие. Все это вместе, включая неподвижность камеры, вызывает у зрителя печаль, ощущение глубокого одиночества обитательницы домика.

В то же время надо подчеркнуть, что такое чувство рождается еще и потому, что этот кадр находится во вполне определенном смысловом контексте. Можно представить себе подобный кадр в фильме, где изнемогший от блужданий, отчаявшийся путник видит такой же огонек, и тогда он вызовет не печаль, а радость, станет образом не одиночества, но надежды, может быть, даже спасения.

Вот эта теснейшая взаимосвязь переживаний, рождаемых зрительным образом фильма, со всем художественным строем кинопроизведения, с его содержанием, и является необходимым условием для его успешного функционирования в эстетическом целом картины. Именно такое единство и характерно для лучших операторских работ, в том числе и для тех, на которые я уже ссылался.

Но вот перед нами художественное явление несколько иного порядка.

Картина «Гикор», созданная на киностудии «Арменфильм» режиссером С. Исраелян, оператором М. Шахбазяном и художниками М. Антоняном и Г. Налчаджян, — это горестная история мальчика из бедной крестьянской семьи, отданного отцом в услужение богатому тифлисскому лавочнику и гибнущему под гнетом жестоких социальных условий.

Начало фильма, повествующее о жизни Гикора в родном селе, сразу же привлекает к себе внимание какой-то почти библейской эпичностью и гармонией. Проникнутая спокойствием и умиротворенностью натура, изысканнейшая желтовато-голубая цветовая гамма, статичная камера, замедленный ритм действия — все это погружает зрителя в мир красоты, настраивает его визуальное восприятие на любование прекрасными картинами природы.

То же ощущение сохраняется и во всех последующих сценах. Гикор попадает в старый Тифлис, и на экране разворачивается серия красочных, сочных жанровых зарисовок, восхищающих своим колористическим богатством. Даже дом лавочника, где, по мысли авторов, мальчик оказывается в бесчеловечных условиях, оформлен художниками и снят оператором так, что он не только не оставляет гнетущего впечатления, как это, казалось бы, должно быть, но, наоборот, заставляет зрителя испытывать эстетическое наслаждение при виде черно-красных и желто-голубых платьев, чрезвычайно элегантно сочетающихся с палевыми тонами интерьера.

В результате восприятие картины раздваивается. Логически, умом зритель понимает, что все происходящее на экране по своей сути трагично, что Гикора убивает именно та об-

становка, в которую авторы картины облекли действие, а она вызывает у него восхищение красотой и гармоничностью этого мира. В результате зрительный образ как бы отслаивается от содержания картины, ибо он несет в себе совсем иные мысли и переживания. В то же время, если рассматривать его вне соотнесенности с самой картиной, нельзя не признать, что ему свойственна высокая изобразительная культура.

Интересен по своему изобразительному решению и фильм «Раскиданное гнездо» (киностудия «Беларусьфильм», режиссер Б. Луценко, оператор Ю. Елхов, художник В. Назаров). В картине ясно ощущается влияние фольклорных мотивов и того изобразительного стиля, который в 60-е годы был представлен целым рядом фильмов.

Несомненным достоинством «Раскиданного гнезда» является тщательно продуманный и выстроенный колорит, в котором преобладают золотисто-желтые тона, как бы возникающие из солнечного света, теплоты человеческого тела, фактуры свежеструганных досок, багрового жара пламени. Время от времени в этот колорит резким диссонансом врывается черный искривленный силуэт дерева, зеленоватый тон видения отца героя или мертвенная белизна снега на могиле Зоси.

К чести создателей фильма, они сумели заставить изображение «заговорить» языком то лирическим, то драматическим, но всегда содержательным. К сожалению, достаточно впечатляющий зрительный образ трагедии разоренной крестьянской семьи в дореволюционной Белоруссии не нашел себе достаточной опоры в режиссуре, и картина в целом не сумела взволновать зрителя, не стала значительным художественным явлением. Правда, здесь нельзя говорить о противоречии между изобразительной формой и содержанием: для этой картины характерно несоответствие художественных уровней ее различных компонентов, их несбалансированность. В данном случае бесспорным лидером стал именно зрительный образ.

Безусловно, свою истинную ценность творчество оператора обретает лишь в том случае, когда оно служит воплощению большой и важной художественной идеи, когда оно сочетается с полноценной драматургией и талантливой режиссурой. Но как быть в тех случаях, если и то и другое оставляют желать лучшего? А ведь это вполне типичная ситуация. Причем драматизм ее усиливается тем, что в силу известных причин оператор далеко не всегда имеет возможность выбирать то, что ему по душе, и часто бывает вынужден браться за картину без особых надежд внести крупный вклад в золотой фонд киноискусства.

Единственное, что можно сказать с полной уверенностью, — подобная ситуация никак не означает, что оператор должен сознательно подстраиваться под предлагаемый ему низкий художественный уровень. Даже в безнадежных случаях он может, как минимум, сохранить достоинство своей профессии и продемонстрировать умение выразительно снять натуру, актеров, освещать декорацию и т. д.

●

Отдавая должное нашим признанным мастерам, мы не можем закрывать глаза на то, что в потоке кинопродукции их фильмы являются скорее исключениями, чем правилом, что художественный и профессиональный уровень значительной части операторских работ еще далек от требований, диктуемых временем.

Не вдаваясь в общую оценку состояния нашего операторского искусства, отмечу лишь, что разрыв в изобразительном качестве картин-лидеров и основной массы снимаемых фильмов непомерно велик. Когда на экраны выходят картины, снятые нашими лидерами, и одновременно демонстрируется нечто под названием «Куда он денется!», то это не может не вызвать нашей озабоченности, тем более что упомянутое, с позволения сказать, кинопроизведение по своей убогости достаточно характерно для немалой группы фильмов.

Основная беда значительной части наших картин — если говорить об их зрительном ряде — это прежде всего отсутствие в них каких-либо признаков пластической выразительности, визуальной образности, стремление их создателей ограничиваться лишь бездумной

фиксацией без малейших попыток использовать выразительные возможности киноизображения.

Разумеется, проблема эта исключительно сложна. Хорошо известно, что на работу оператора влияет ряд самых различных обстоятельств — и художественных, и производственных, и экономических, и даже психологических. Поэтому уровень изобразительной культуры наших фильмов неизбежно отражает не только художественный, но и производственно-технический уровень всего нашего кинематографа.

В то же время главная роль в повышении этой культуры принадлежит основным создателям кинопроизведения.

Как известно, фундамент зрительного кинообраза должен закладываться еще в литературном сценарии. Если автор хорошо знает, какими огромными выразительными возможностями обладает киноизображение, если он не только слышит реплики своих героев, но и способен увидеть внутренним взором будущий фильм, он не станет писать длинные диалоги там, где можно выразить мысль через емкий зрительный ряд. Но много ли встречается в нашей сценарной литературе произведений, в полной мере учитывающих силу зрительного кинообраза? Полагаю, что ответ на этот вопрос неизбежно будет отрицательным, ибо в подавляющем большинстве случаев сценарии напоминают пьесы с несколько более пространными ремарками, чем этого требует театр.

Еще более важна здесь, бесспорно, позиция режиссера. Наши лучшие, ведущие режиссеры стремятся всемерно использовать в своих фильмах визуальную выразительность, добиваясь при этом впечатляющих результатов благодаря сотрудничеству с операторами, которые являются их достойными партнерами. Однако очень часты случаи, когда режиссер даже не пытается поставить перед оператором какие-либо образные задачи, ограничиваясь лишь пожеланием, чтобы на экране «все было хорошо видно». Естественно, что в таких случаях трудно ждать появления ярких, интересных операторских работ.

Большую роль в повышении изобразительной культуры нашего кинематографа могут играть художники. Их живописный опыт способен значительно обогатить изобразительную форму фильма, дать импульс более активному пространственному мышлению режиссера и оператора. Однако при современных эстетических тенденциях художнику кино трудно рассчитывать на то, что этой цели он может добиться, ограничив свою деятельность на картине лишь созданием эскизов. Думается, что главной целью художника должен быть конечный результат, то есть экранное изображение, а для этого сплошь и рядом нужен не только эскиз, но и вовремя найденная точная деталь: яркое пятно плаката, точно соотнесенный с кадром костюм, а то и просто подновленная полоса дорожной разметки.

●

Остановимся на такой первостепенно важной художественной проблеме, как показ на киноэкране человека.

Создание человеческого образа должно лежать в центре всех наших усилий. Можно с выдумкой и изобретательностью снять декорацию, пейзаж, натюрморт, можно обрушить на зрителя каскад остроумнейших изобразительных приемов, но если все это заслонит собой персонажей, самая эффектная изобразительная форма потеряет всякий смысл, более того, нанесет фильму немалый ущерб.

Разумеется, экранный образ героя создается усилиями всех авторов фильма и воплощает творческий труд большого числа людей. Однако среди них оператору принадлежит чрезвычайно важная роль. От того, как он сумеет снять актера, то есть какую изберет точку зрения на него, какую предпочтет крупность и ракурс, как осветит, как соотнесет его со средой и фоном, насколько сумеет подчеркнуть важные для характера героя черты и скрыть второстепенные, — от всего этого в огромной степени зависит не только экранный облик артиста, но и то, как его игра будет воспринята зрителем.

В этой области советские операторы добились крупных успехов. Достаточно указать

на тот вклад, который внес В. Юсов в создание столь дорогого для нас образа Карла Маркса в фильме «Карл Маркс. Молодые годы».

Но в то же время существует много картин, где этой важнейшей стороне зрительного кинообраза не уделяется должного внимания. Что уж говорить о высоких художественных материях, когда, глядя на экран, порой с трудом узнаешь лицо хорошо знакомого артиста — настолько оно деформировано безграмотным освещением и случайным ракурсом. А сколько раз блистательная актерская игра не могла быть воспринята зрителем в полной мере только из-за того, что оператор не дал себе труда вглядеться в лицо артиста, найти ему самый выгодный поворот и крупность или просто подсветить ему глаза в сцене, где решающее значение имел именно человеческий взгляд! А ведь бывает и так, что из-за профессиональной неумелости режиссера и оператора актер вообще теряется в мешанине второстепенных деталей, загромождающих пространство кадра.

С воплощением образа героя на экране неразрывно связана и другая важнейшая художественная проблема — мизансценирование.

Необходимо заметить, что вопросы мизансценирования равным образом входят в сферу творчества и актера, и режиссера, и оператора. С одной стороны, мизансцена — важнейший элемент актерского действия, а с другой — она непосредственно связана с композицией кадра, с движением камеры, с положением актера относительно нее, с освещением и другими слагаемыми зрительного кинообраза. Поэтому вопросы мизансценирования могут и должны решаться только совместными усилиями основных создателей фильма.

В этом смысле кинематограф 60-х годов оставил нам очень хорошее и богатое наследие. Этот период ознаменовался пристальнейшим вниманием к мизансцене, и ее культура поднялась необычайно высоко. Широчайшее взаимодействие актерской сцены с движущейся камерой и со средой привело в те годы к небывалому разнообразию мизансценических решений.

Однако ныне вместе с частичным возвратом к статике замечается и определенное снижение интереса к поискам ярких, выразительных мизансцен. Во многих картинах наблюдается возврат к театральной условности в расположении актеров перед камерой, что, в свою очередь, ведет к невыразительности и однообразию композиционных решений. Все это, несомненно, отрицательно сказывается на изобразительной культуре фильма, и потому мизансцена требует к себе пристального внимания со стороны и режиссеров, и операторов.

С проблемой создания образа человека на экране, с искусством мизансцены неразрывно связана и такая специфическая сторона деятельности оператора, как работа со светом.

Пристальное внимание к этому важнейшему выразительному средству всегда было характерно для советского операторского искусства. За последние десятилетия в этой области произошли крупные изменения. На смену приемам и методам освещения, заимствованным кинематографом главным образом у театра, пришли принципы, основанные на всемерном следовании реальным световым условиям. Характерно, однако, что и здесь наблюдается закономерность, свойственная изобразительной форме современного фильма: максимальная достоверность воссоздаваемого эффекта освещения сочетается с максимальным же использованием той огромной выразительной силы, которой может обладать свет. Эта черта свойственна лучшим операторским работам 70-х и 80-х годов.

И вместе с тем слишком часто еще, к сожалению, встречаются примеры неумения операторов использовать это важнейшее средство визуальной выразительности. В особенности это относится к сценам, снятым в павильоне, где зачастую освещение оказывается непродуманным, случайным, условным, отчего возникает ощущение дурной искусственности. Говорить же о постановке и решении каких-либо образных задач в таких случаях вообще не приходится.

Вполне правомерен вопрос о том, что же следует делать для повышения изобразительной культуры наших фильмов.

Отметим прежде всего, что это не только очень важная, но и очень сложная задача.

Важность ее определяется тем, что, как говорилось выше, в последние годы наблюдается неуклонное возрастание роли изобразительной формы в художественной системе фильма. Причем здесь действуют факторы не только художественные, но и прокатные. Ведь не случайно на страницах прессы и с различных трибун стали так часто поминать зрелищность кинематографа, имея, впрочем, под ней в виду нередко лишь демонстрацию автомобильных катастроф, цыганских плясок или всякого рода погонь. Между тем если говорить по существу, то подлинная зрелищность — это содержательность киноизображения, его способность взволновать зрителя, заставить задуматься, сделать восприятие более активным.

Сложность же этой проблемы заключается в том, что она по природе своей комплексна и потому может быть решена только совместными усилиями основных создателей фильма.

Работа над зрительным кинообразом начинается с того, что группа в составе режиссера, оператора и художника формирует изобразительный замысел. Это чрезвычайно важный этап, ибо без такого замысла трудно рассчитывать на достижение значительных художественных результатов. Однако можем ли мы сказать, что все съемочные группы приступают к работе, имея четкое представление о том, какой они хотят видеть будущую картину?

К сожалению, это относится чаще к области благих пожеланий, чем к реальной действительности. Положение дел таково, что в подавляющем большинстве случаев в период подготовки к съемкам речь об изобразительном решении фильма даже не заходит. Поэтому обычно оператор выбирает натуру, технику, пленку, определяет вместе со своими коллегами, что будет снято в павильоне и что — в интерьерах, но вот вразумительно объяснить, каким будет изобразительный стиль картины, он не может. И, между прочим, за редким исключением этого от него и не требуют.

Не способствует поискам и определению изобразительного замысла и сама форма постановочного проекта. По сути дела, он давно уже превратился в чисто формальный документ, мало помогающий художественному процессу. А между тем в былые времена операторы непременно писали свою, операторскую, экспликацию, в которой излагали основы изобразительного замысла.

Убежден, что это было хорошее, полезное правило, ибо уже попытка хотя бы для самого себя сформулировать основные художественные цели и задачи способна намного повысить изобразительное качество фильма.

Важнейшую роль в этом деле играет нормальная творческая и психологическая атмосфера в съемочном коллективе.

Разумеется, никаких готовых рецептов для наших фильмов нет и быть не может. Речь, следовательно, должна идти о длительном процессе, главное звено которого состоит в воспитании умения изобразительно мыслить. Причем оно необходимо и сценаристу, и режиссеру, а не только оператору и художнику.

И вот в связи с этим хотелось бы коснуться вопросов художественного анализа и оценки изобразительной формы фильма.

Необходимо прямо сказать, что создавшееся здесь положение ни в коей мере не может нас удовлетворить. В настоящее время практически на всех стадиях кинопроизводства одно из важнейших слагаемых картины остается вне квалифицированного анализа. Если же на работу оператора и обращают внимание, то она обычно оцениватся по нехитрым формулам: «нравится — не нравится», «хорошо — плохо», причем веские аргументы в обоснование даже таких оценок, как правило, отсутствуют.

Глубоким знанием, серьезной разработкой этой проблемы не может похвастаться и наша кинокритика. И хотя не следует переоценивать влияние тех или иных высказываний на практику киноискусства, все же поспешность и поверхностность суждений чревата нежелательными последствиями. За примерами далеко ходить не надо.

С легкой руки некоторых кинокритиков, в последние годы возникло нечто вроде поветрия, заключающегося в том, что чуть ли не на каждое новое художественное явление в области изобразительной формы фильма непременно навешивается бирка с надписью «живописность». Добро бы еще, если бы в данный термин вкладывалось определенное содержание, но именно этим критики, как правило, пренебрегают. В результате постепенно рождается миф о некоем «живописном» стиле, миф, не имеющий почти ничего общего с реальным положением дел в современном операторском искусстве.

Налицо уже и практические последствия. Подобно тому как в 60-е годы неосновательное увлечение съемками «под хронику», призывы «отказываться от операторских изысков» привели некоторых кинематографистов к нарочитому опрощению изобразительной формы, так и восторги по поводу «живописности» ныне оборачиваются возвратом к красивости, к внешнему декоративизму, вступающим в противоречие с содержанием. Именно поэтому от критиков требуется глубокое знание предмета.

Спору нет, изобразительная форма фильма теоретически крайне мало изучена, и каждого, кто отваживается ею заниматься, подстерегает множество подводных камней. Один из них — это «несамостоятельность» операторского искусства, та самая сращенность изобразительной формы фильма со всей его художественной системой, которая характерна для зрительного кинообраза в значительно большей степени, чем для других слагаемых кинопроизведения. Поэтому ее неизбежно приходится рассматривать и оценивать в контексте всего кинопроизведения — в том случае, когда все его элементы органически связаны друг с другом и тщательно сопряжены в общем «оркестре» выразительных средств. Но так как, к сожалению, фильмов, отличающихся высокой степенью единства всех компонентов, в общем потоке кинопродукции очень мало, а в подавляющем большинстве случаев имеет место та или иная несбалансированность слагаемых картины, то необходимо анализировать и эту несбалансированность: эклектику, фрагментарность, разнонаправленность творческих позиций и художнических устремлений и многое другое.

Вот так и возникла та самая дурная традиция оценки фильма «в общем и целом», о которой говорил еще С. Эйзенштейн: «По-моему, очень крупная ошибка в оценке наших произведений кинематографии та, что оценка фильму всегда дается скопом. Если фильм вообще хорош, то полагается думать, что все элементы в нем безошибочны и прекрасны» [3].

С тех пор прошло много лет, но представление о том, что в хорошем фильме все элементы хороши, здравствует и поныне. Правда, оно «обогатилось» суждением о том, что в плохом фильме обязательно плохо все, в том числе и работа оператора.

Ясно, что подобный подход не только лишен смысла, но и просто вреден. Судя о фильме «скопом», можно допустить грубые ошибки в оценке его изобразительной формы и либо поднять на щит слабую работу, либо не заметить то ценное, положительное, чего сумел добиться оператор, несмотря на неудачу фильма в целом. Результат же может быть только тот, о котором говорил Эйзенштейн, — притупление остроты требовательности к художникам.

Наблюдающийся в настоящее время повышенный интерес к изобразительной форме фильма и к связанным с ней теоретическим вопросам не случаен. Он отражает важные закономерности кинопроцесса и киноведения, он явно говорит о потребности современно мыслящих операторов в сознательном отношении к своему творчеству, о их возросшей культуре, о необходимости тотальной мобилизации всех выразительных ресурсов кинематографа. Все это порождает очень сложные и серьезные проблемы, которые настоятельно требуют тщательного и глубокого изучения.

---

[3] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5, с. 110—111.

О. Ханеев

«Завтра будет солнечный день»

Мой герой пойдет по этому пути. Он твердо верит: «Завтра будет солнечный день». Лично мне довелось увидеть этот солнечный день.

П. П. Петров-Быгов

«Солнечные дни» режиссера Павла Петровича Петрова-Бытова — дни громких творческих удач: афиши в центре Москвы и в Париже, обязательные упоминания во всех кинодокладах и киносправочниках — совпали с ранним утром нашего кино.

Время с его заботами, мечтаниями и сложностями прошло через сердце режиссера и сформировало его личность, его творческую индивидуальность: его характерной чертой было глубокое чувство коллективизма. Он писал так в одном из своих стихотворений:

Когда произнесешь: «Вот это сделал я!»,
Не забывай, что ты — единство многих!
Не говори, гордясь, что это мысль твоя,
И вспомни тех, кто строил к ней дороги [1].

Тем, кто его знал — а на ленинградских студиях Павла Петровича и поныне помнят, — казался он порой резковатым, грубым, «неинтеллигентным», что ли, если за «интеллигентность» признавать нечто противоположное открытости, простоте, желанию при любых обстоятельствах оставаться самим собой, не маскируя ни слабостей своих, ни сомнений.

«Мы любим естественность, наивность, — записывал он в своих дневниковых тетрадях, которые вел до последнего года жизни. — Наивность бывает сильнее лукавства. Лукавство может запутаться в искусственности, а наивность легко выходит из нее. Умение держаться в рамках общепризнанного и сохранять наивность — дело трудное» [2].

[1] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.
[2] Там же.

П. П. Петров-Бытов

Таким он был и в своих публичных выступлениях (а в 20-е годы он принимал активное участие во многих обсуждениях и диспутах), и в своих фильмах. Некоторые из них оказались неудачными и не выдержали испытание временем. Однако не потому, что в них мы найдем погоню за модой или желание уйти от серьезной проблематики. Режиссер не сразу находил верную дорогу, он мог ошибаться, терпеть поражение, осваивая сложный жизненный материал, но всегда оставался натурой цельной и искренней.

Любимым словом его было — искренность. Недаром и в названии одной из его журнальных статей подчеркивается столь необходимое триединство: «Мировоззрение, талант, искренность».

Соединялось подчас в нем самом, казалось бы, несовместимое. Неукротимость и мягкость, нетерпимость и уважительность к чужому мнению. «Не говори, что твои вкусы лучше других, — пишет он, — это просто твой вкус» [3].

Поражало его трудолюбие, стремление работать при любых обстоятельствах — даже когда он уже тяжело болел. В поздравительной телеграмме, присланной в день его шестидесятилетия киностудией «Мосфильм», говорилось не только о сделанных им фильмах, вошедших в историю кино, но и о том, что его творческий путь — «это путь настоящего художника и неутомимого труженика» [4].

Сегодня, когда эта последняя прижизненная юбилейная дата, последний, «солнечный день» его отошли далеко, размышляя о его творческой жизни, знакомясь с документами, нигде не опубликованными, яснее понимаешь, что был он художником и человеком своеобычным, из природных мастеров-умельцев и видеть умел многое (помните Жюля Ренара: «Будьте художником. Это так просто. Нужно только уметь видеть»?)

И все-таки приходится повторить: «К сожалению, творчество П. П. Петрова-Бытова стало забываться. Наша молодежь просто с ним не знакома. Лучшие фильмы старейшего режиссера советского кино достойны совершить второе шествие по большому экрану» [5].

Когда написано это? Двадцать лет назад! Молодежь и тогдашняя, и нынешняя весьма мало слышала о лучших фильмах этого мастера советского кино. И второе шествие по большому экрану — и по экрану ТВ! — фильмы Петрова-Бытова так и не совершили. Повторять ли, что забвение прошлого неизбежно обедняет наше сегодняшнее?

Напомним же сделанное им.

Студия «Ленфильм». 10 полнометражных художественных лент за 15 лет. Первая — 1925 год: «На жизнь и на смерть». Последняя — 1940 год: «Разгром Юденича» (первоначальное название — «Оборона Петрограда»). Между этими картинами еще восемь: «Волжские бунтари» (1926), «Водоворот» (1927), «Право на жизнь» (1928), «Каин и Артем» (1929), «Поворот» (1930), «Сложный вопрос» (1933), «Чудо» (1934) и «Пугачев» (1937).

Научно-популярные картины. На «Леннаучфильме». В последние годы, в «ненастье» — «Утренняя физзарядка в Советской Армии», «Карбюратор К-84-Б», фильм о хлопководстве в Средней Азии, ролики и сюжеты, не зафиксированные, впрочем, ни студийной картотекой, ни памятью самого режиссера, писавшего о своих работах в воспоминаниях «Моя общественная жизнь».

Неосуществленные замыслы. Фильм «Фома Гордеев» по М. Горькому. Кинопоэма о Ермаке — несколько вариантов литературного сценария, писавшегося до последних дней жизни. Киносценарий художественного фильма «Иван да Марья», сценарий для детской картины «Зимний сон», научно-популярный сценарий «Основы единства Вселенной» — тоже несколько вариантов. Одну из первых попыток поставить звуковой фильм — а звук, как известно, далеко не сразу встретил поддержку некоторых мастеров — сделал именно Петров-Бытов в начале 30-х годов. Актер Г. Мичурин вспоминал: «В начале 1932 года мне одновременно довелось сниматься в двух звуковых фильмах. До этого звуковые фильмы в Ленинграде пробовал снимать только Петров-Бытов («Ошибка Ильи Громова») — пробы были прекращены по сценарным причинам» [6].

Театр. Обозрения для «Синей блузы». Комедия «Взятка» — в ленинградском Свободном театре. «Дети солнца» М. Горького, «Русские люди» К. Симонова, «Мой друг полковник» Н. Вирты — постановки в Мурманском драматическом театре в годы Великой Отечественной войны (последняя работа — «Жди меня» К. Симонова — не состоялась»: в театр попала бомба).

Стихи. Сборник «Мятежный звон» — город Череповец, начало 20-х годов. Там же — в череповецкой газете — регулярно печатались стихи молодого пролетарского поэта. И до последних дней — «для себя» — «Философские сонеты».

---

[3] Архим П. Ф. Петровой-Бытовой.
[4] Там же.
[5] «Искусство кино», 1962, № 11, с. 150
[6] «Из истории «Ленфильма», вып. 1, Л., 1968, с 64.

«Водоворот»

Наконец — графика. Сотни рисунков — в раздумьях над будущими картинами. Особенно много в дни подготовки фильма о космосе. Некоторые экспонировались на выставке.

Добавим: статьи о путях развития советского кино в журналах 30-х годов.

А что написано о нем? Крайне мало. И не всегда точно. Один очерк в сборнике «20 режиссерских биографий» (1978). Статья в сборнике «Из истории «Ленфильма» (вып. 1). 34 строки во втором томе «Кинословаря» (плюс 16 строк нонпарелью — фильмография и библиография). Да очень старая статья А. Пиотровского «Платформа Петрова-Бытова и советский кинематограф»[7]. Вот, пожалуй, и все, Не считая последнего упоминания двадцатилетней давности — заметки в «Искусстве кино». Посмертное «ненастье» затянулось.

У забвения множество ликов, неожиданных и противоречивых. Почему «творчески выпадали» некоторые режиссеры? В силу случайности, недоразумения, стечения обстоятельств? Ведь не с одним же Петровым-Бытовым произошло так.

«Творчески выпадать» — термин такой бытовал в давние рапповские времена. На первом (второго, впрочем, не было) всероссийском совещании АРК — Ассоциации работников кинематографии (апрель 1932 года, то есть самый канун ликвидации РАПП) — в докладе К. Юкова «О реконструкции советского кино» утверждалось: «с развитием нашей кинематографии... ряд людей выпадают. Так по существу творчески выпали...»[8]. Далее — этакая проскрипционная роспись: Ч. Сабинский, П. Чардынин, А. Ивановский, Л. Кулешов, Я. Протазанов. Тут же О. Преображенская и И. Правов — постановщики фильма «Тихий Дон». За ними — Н. Экк, снявший незадолго до этого фильм, рассчитанный «на худшие обывательские вкусы»: это о первой звуковой нашей ленте «Путевка в жизнь»! И так далее. Едва ли даже в канун ликвидации РАПП подобные формулировки выглядели мрачноватым курьезом. Тем более что выводы следовали немедленные. У известной актрисы — пример не из самых суровых — в АРК отказались принимать членские взносы лишь потому, что она снялась в «Тихом Доне».

«Творчески выпадали» не только «попутчики» или «формалисты», но и иные из арковцев, к которым принадлежал и Петров-Бытов.

Памяти нашей, истории кино давно уже возвращены многие «выпавшие» некогда имена. Только все ли? Не сделалось ли странной привычкой сужать круг известных мастеров прошлого? Об этом, наверное, нельзя не думать, работая на старейшей советской киностудии с ее долгой и сложной историей. Еще можно встретить здесь тех, кто знал А. Пантелеева и А. Ивановского, первых ленфильмовских режиссеров Е. Червякова, В. Петрова, С. Тимо-

[7] См.: «Жизнь искусства», 1929, № 19.

[8] «Кино», М., 1932, 24 апреля.

шенко. Да разве перечислишь всех не только проживших славную жизнь на студии, но и оставивших работы, в которых и поныне — как доказывает экран ТВ, когда обращается к этим работам, — бьется живая душа искусства?

Много лет назад редколлегия первого сборника «Из истории «Ленфильма» с весьма оправданной горечью замечала:

«Е. Червяков, П. Петров-Бытов, И. Трауберг, А. Пантелеев, А. Пиотровский. Что знают современные читатели и зрители о деятельности этих (и многих других) людей? Ничего или почти ничего, так как о них молчат историки кино.

Но, может быть, еще не все потеряно и удастся восстановить прошедшее, сохранить его для настоящего и будущего, если тщательно поискать в архивах, изучить материалы и документы, поговорить с людьми, хранящими в памяти имена и факты.

Только нельзя терять времени, иначе будет действительно поздно»[9]. Приходится вновь говорить об этом спустя много лет, ибо и людей, хранящих в памяти имена и факты, стало за прошедшие годы меньше, и в архивах никто вроде не поискал с достаточной тщательностью.

К сожалению, в отличие от рукописей, которые, как утверждает знаменитый писатель, не горят, фильмы испокон веков сгорали без остатка. Тем более, если делались на горючей пленке, как во времена режиссера Петрова-Бытова. Лишь изредка в какой-нибудь телепрограмме (например, в передаче о творчестве Н. К. Симонова) мелькнет коротенький отрывок из «Каина и Артема», да и то обычно без указания, откуда он взят.

Говоря о том, что, о Петрове-Бытове написано мало, мы допустили все-таки неточность. Нет, о его первых картинах, еще немых, говорилось предостаточно — и в рецензиях, и в откликах зрителей. И не только потому, что в 20-е годы о кино писали вообще много, горячо и заинтересованно, с надеждой, с мечтой.

Свои картины он всегда сознательно адресовал самым широким массам, подчеркивая это, дрался за признание своих работ именно этим зрителем. Проблема «кино и зритель» ведь возникает сегодня не впервые. И в 20-е годы, и в 30-е писалось о «ножницах» проката, о том, что предпочитает зритель и что он, по мнению самих кинематографистов, «должен» был бы смотреть. Тут важнее всего, наверное, знать: каков же он, зритель? Не гипотетический, подогнанный под заранее придуманную мерку, а реальный, разноликий? Сама биография Петрова-Бытова, мне кажется, способствует пониманию этой проблемы изнутри.

Жизнь его начиналась трудно. Рано осиротев, он уже в восемь лет вынужден был искать заработок: поил за копейку крестьянских лошадей у проруби, работал на перевозе. В пятнадцать отправился в Петербург, поступил в лабаз мальчиком на побегушках. Вел себя, как вспоминал сам, «беспокойно», то есть пытался защищать свое достоинство. Не выдержав издевательства хозяев, взбунтовался и был тотчас же избит и выгнан. Бродил по стране. Пытался стать «свободным художником» — рисовал картинки для продажи, но шли они худо. Поступил в бурлаки, но заболел и оказался в Рыбинске в больнице. Едва оправившись, добрался «зайцем» до Нижнего Новгорода, пристроился на пристани рассыльным. И тут схлестнулся с хозяином, «пытался направить его на путь истинный», но оказался в полицейском участке, где продержали трое суток. Потом опять Волга, пристани, от Рыбинска до Астрахани. Летом попробовал наняться к кулаку батраком. В свободные минуты сочинял стихи о гордой и вольной жизни. Из редакций автора обычно выпроваживали, а однажды вновь пригрозили полицией: за настырность. Вскоре стал солдатом: началась война. Зачислили в учебную команду — в школу прапорщиков. Но и тут срезался с взводным и угодил на гауптвахту. Грозил военно-полевой суд, но взводный смягчил свои обвинения — был он бывшим учителем — и спас от суда. За строптивость был загнан «к черту на кулички» — в город Тургай, нести гарнизонную службу. Весть о Февральской революции дошла до городка лишь в апреле. И снова, вспоминал Петров-Бытов, «меня кинуло вверх». Выступал перед солдатами с такими стихами:

---

[9] «Из истории «Ленфильма», вып. 1, с. 5.

От края до края в потоке созвучий
Несется, ликуя, призывный набат,
И звон его мощный, мятежный, могучий
Страшит и колеблет и небо, и ад.
Ударь же сильнее, звонарь вдохновенный,
И в звуки мятежную душу вложи,
Чтоб рощи и горы, и камень надменный
Дрожали в восторге и отзвук несли.
Звони, чтобы кровь горячей бушевала,
На миг не давая остынуть мечте.
Звони, чтобы кровь горячей бушевала,
Пока старый мир не погибнет в огне[10].

В редакциях стихи, однако, не принимали, называли их слабыми по форме, дилетантскими. Автор зубрил правила стихосложения — ямбы, хореи, цезуры — и вновь писал и писал.

По дороге на фронт заболел, потом был демобилизован. Пришел в редакцию — приняли в штат: после Октября тут были уже совсем другие люди, большевики. Каждый день выдавал по стихотворению, раешнику, статье — все печатали. В ноябре 1918 года стал членом РКП(б). По партийной мобилизации направлен в 6-ю стрелковую дивизию, вскоре назначили комиссаром полка. Участвовал в боях под Ригой. После госпиталя мобилизовали в ВЧК. Затем оказался в Карелии — начальником военно-цензурного пункта. Вечером занимался в театральной студии в Петрозаводске, получил специальность актера драматического театра. Поехал в Петроград — поступать на сцену, но не пробился. Назначили на должность заместителя председателя областного репертуарного комитета. Организовал театральный коллектив «Тачка» — писал для него сценки и сам ставил, играл. Перешел на работу в «Севзапкино» — стал ответственным редактором.

Приобщение к режиссуре началось с перемонтажа заграничных картин. В те времена так начинали многие.

«В редакции заграничных фильмов,— вспоминал Петров-Бытов, — мы буквально творили чудеса по преобразованию буржуазной направленности фильмов в пролетарскую». Однако «редактирование и переделка буржуазных фильмов не позволяли развернуться, как хотелось. Решил написать сценарий»[11].

Силы всегда бурлили в нем, перехлестывали через край, толкали в разные сферы деятельности, и казалось, ничего невозможного на свете не было. Так он стал сценаристом, потом — режиссером.

«Выбрал тему для себя близкую, — вспоминал он. — Переход от стихийной борьбы с капиталистами к сознательной и организованной борьбе, возглавляемой партией коммунистов. Сценарий назывался «На жизнь и на смерть». Руководство «Севзапкино» приняло его. Мне же было предложено осуществить постановку»[12].

На первых порах существования молодого советского кино в него призывались люди из самых неожиданных сфер. Пропуском в большое искусство был не вгиковский диплом, а характер, творческое упорство, сила воли, позволяющие проявить если и не талант, то хотя бы способности, в соревновании с другими развить их, приобретя необходимые навыки. Нередко на помощь приходил случай, который всегда приходит к настойчивым.

Картину «На жизнь и на смерть» начинал Б. Чайковский, режиссер считавшийся одним из старейших в русском кино, несмотря на свои 35 лет: начинал еще в 1909 году и всего за несколько лет снял около полусотни различных лент. Были тут и «Марионетки рока», и «Отравленная совесть», и другие, едва ли худшие в потоке картин, выбрасываемых в те годы на российский кинорынок, переживавший невиданный бум. В 20-е годы Б. Чайковский снимал «На мужицкой земле», «В тылу у белых», а свою последнюю картину — «На жизнь и на смерть» закончить не успел: скончался в 1924 году. Заканчивать пришлось автору сценария — Петрову-Бытову.

Наверное, такой неожиданный и стремительный рывок в ту область искусства, которая недаром считается одной из самых сложнейших — в режиссуру, — в какой-то степени и породил известные противоречия многотрудной творческой и человеческой судьбы Павла Петровича Петрова-Бытова.

Темперамент бойца безоглядно бросал его в полемические баталии, бушевавшие в тогдашнем искусстве. Природное стремление к независимости, желание не походить ни на кого другого во всем определяло и его творческую пози-

[10] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.
[11] Там же.
[12] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

цию. Преобладание же интуитивного начала над профессиональной широтой и опытом вело нередко к непоследовательности и упрямой однолинейности.

«Ханжонковская» кинематография нового режиссерского призыва отвергалась новаторами категорически во имя искусства, которого еще не существовало, но которое обязательно должно было родиться, хотя и понималось оно каждым по-своему.

Петров-Бытов так же отбрасывал все связанное с приемами «стариков» — Висковского, Сабинского, Пантелеева, владевших мастерством, вынесенным из дореволюционных времен российского кино и пытавшихся приспособить к новому содержанию прежние формы, которые, впрочем, как он и сам признавал, в чем-то Петрову-Бытову даже импонировали как реалистические, ибо сам он — со времен театральной школы в Петрозаводске — считал себя твердым приверженцем системы Станиславского. Более сложными были отношения с «молодыми». С ними, казалось бы, Петрова-Бытова роднили и возраст, и темперамент. Однако он совершенно не принимал их увлеченность «формализмом» и «подражание» западным образцам.

В атмосфере неутихавших споров завершалось производство первого фильма режиссера, пытавшегося доказать, что именно так и только так и следует делать подлинное кино для самых широких масс.

Самое удивительное, что фильм и впрямь не оказался неудачей. Храбрость человека, взявшегося за сложнейшее дело, вооруженного одним лишь энтузиазмом, была вознаграждена. Такова, очевидно, неповторимая особенность времени — юности нашего кино.

«Мой первый фильм «На жизнь и на смерть», — вспоминал режиссер, — по отзывам печати и простых зрителей, получился удачным. Положение мое укрепилось. Но формалисты стали нападать на меня еще ожесточеннее. Издевательствам их не было предела. Старались навесить на меня ярлык «упрощенца». Но мой фильм народ смотрел, а на их фильмы не ходил. Это заставило их призадуматься» [13].

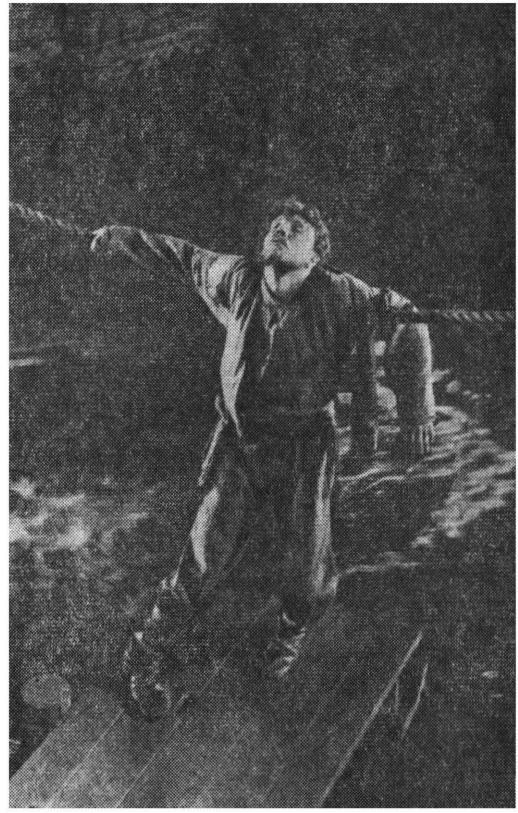
[13] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

Конечно, в те годы режиссер на многое смотрел в самом деле несколько упрощенно, в том числе и на творчество тех, кого он, согласно тогдашней терминологии, называл формалистами. Все было гораздо сложнее и с отношением зрителей к их фильмам: они были рассчитаны на многолетнюю аудиторию, на долговременное воздействие.

Сегодня мы знаем: в экспериментах и в спорах тех лет родилось то, что стало основой дальнейшего развития нашего кино; так, именно на скрещении принципа народности искусства с высокой формой возникли лучшие ленты предвоенного «Ленфильма».

Трудности постижения столь желанной ху-

«Каин и Артем».



дожником гармонии Петров-Бытов остро ощутил в дни постановки второй — уже полностью самостоятельной — картины «Волжские бунтари» и особенно в дни первых просмотров готовой ленты.

Неудовлетворенность, как известно, тоже признак таланта. И никто, наверное, более самого постановщика «Волжских бунтарей» не оценивал так сурово эту работу, в которую было вложено много сил, темперамента, творческой горячности, неистовства, желания во что бы то ни стало плыть по бурному режиссерскому морю уже без всякой подсказки, без советчиков, на свой страх и риск, чтобы, чувствовать себя всегда уверенно, без робости, на собственном пути. Ругал себя, что поторопился — взялся за постановку, не изучив получше быт и психологию чувашского народа, о котором рассказывалось в фильме, и события революции 1905 года на Волге. Слишком понадеялся на соавтора и консультанта. И вообще за то, что, уступая давлению руководства студии, торопившего запуск, вынужден был пойти на другие компромиссы.

«Кроме того, — признавался режиссер, — в погоне за уходящей летней натурой я допустил компромиссы формального порядка. Но искусство не терпит компромиссов. Однако в то время я был еще зеленым, незрелым мастером кинематографии. Ошибки при постановке фильма «Волжские бунтари» меня многому научили». И добавляет: «Не всему, разумеется!» [14] В этом весь характер Петрова-Бытова, жившего всегда активно и требовательно к себе и к другим.

Сергей Лебедев, оператор, снимавший эту картину, пишет в своей книге «Лента памяти»: «Весьма основательной школой послужила для меня в те дни работа над картиной «Волжские бунтари»... Постановщика ее режиссера Павла Петровича Петрова-Бытова мне хочется назвать среди первых своих учителей. Мне приходилось встречаться с ним при работе над хроникой. Его советы и указания в качестве редактора Севзапкино во многом мне помогли.

К «Волжским бунтарям» Петров-Бытов отнесся чрезвычайно серьезно... Делясь мыслями о будущей картине, Павел Петрович не скрыл и своего пристрастия к остросюжетным приключенческим фильмам. Но вместе с тем он хотел сделать ленту, построенную на подлинно фактической основе...

В Петрове-Бытове меня чрезвычайно привлекала его творческая постоянная активность. Он не считал себя окончательно все постигшим мастером, охотно учился, был человеком любознательным, одаренным» [15].

В принципе весьма продуктивным является пристрастие режиссера к сочетанию острых сюжетов с подлинностью жизненного материала. Из самой повседневности он пытался извлечь и сложность ситуаций, и своеобразие характеров, не подменяя их нехитрыми суррогатами.

Не всегда удавалось преодолеть кинематографический штамп режиссеру Петрову-Бытову, нет. Но для понимания художника важно не только достигнутое, но и все то, к чему он стремился.

И еще хотелось вернуться бы к цитате из книги С. Лебедева, одного из старейших операторов советского кино. Ведь не только он мог бы признать себя учеником Петрова-Бытова: на его картинах начинал и нынешний патриарх детского кино Николай Иванович Лебедев, многие из лент Петрова-Бытова снимал А. Назаров, заблистали тогдашняя «звезда» Т. Гурецкая и молодой Н. Симонов.

Очередная — третья по счету — картина Петрова-Бытова начиналась в обстановке творческого «ненастья» режиссера: после «Волжских бунтарей» Петров-Бытов был уволен со студии... по сокращению штатов. Очевидно, не последнюю роль в этом сыграло отношение руководства студии к «Волжским бунтарям», объявленным серьезным провалом. Что касается критики, то она отнеслась к фильму иначе. В некоторых газетах писалось, что это один из заметных историко-революционных фильмов, посвященных первой русской революции.

Приглашенный вновь на студию, Петров-Бытов получил для постановки отвергнутый всеми режиссерами сценарий из тех «нужных» сцена-

[14] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

[15] Лебедев С. Лента памяти М., 1974, с. 84—85.

риев, не делать которые, казалось бы, нельзя, но и делать, разумеется, невозможно в силу полного отсутствия в них признаков сценария. Режиссер предложил все в корне переделать, взялся за эту работу сам. Руководство студии пошло ему навстречу — отправило «изучать жизнь» в деревню.

Предложенный материал впрямь продолжил давние раздумья Петрова-Бытова о сельской жизни. Он посещает сходы, беседует с крестьянами, стараясь понять знакомый с детства быт в сложную пору его ломки. Заранее заданные схемы постепенно начинают отступать, вытесняясь живыми наблюдениями, а герои — двигаться во все более учащенном ритме, оправдывая удачно придуманное название фильма — «Водоворот».

Все, даже погода, кажется, благоприятствовала съемкам, даже производственные графики и сроки не мешали, и продумано было все, и каждый кадр выверен режиссером, и было то радостное настроение, когда все вроде получается легко, без натуги. И когда девушка-монтажница склеила последние кадры и в сопровождении режиссера понесла последнюю часть в кабину киномеханика, и когда в директорском зале вспыхнул экран, состояние это — радостной усталости, спокойной уверенности и веселого ожидания — не покидало Петрова-Бытова.

После просмотра все перешли в кабинет директора, а когда началось обсуждение фильма, то произошло уж вовсе неожиданное. Один из выступавших употребил слово «упрощенчество», другой поддержал. Режиссер посуровел, сидел, щурясь, и все легкое и радостное, что бродило в нем, сразу испарилось, осталось лишь одно — горечь, не отошедшая даже после того, как в протоколе просмотра было написано о том, что в целом фильм «дает материал для достаточно увлекательной и бесспорно обладающей социальной значительностью картины, рассчитанной на массового зрителя города и деревни.

То же относится и к работе режиссера, обнаружившего хорошее знакомство с конкретным бытом деревни и давшего ряд сильных и эффектных эпизодов.

Монтаж прост и ровен, местами... интересен. В целом картина обнаруживает бесспорный рост (после «Волжских бунтарей») режиссера Петрова-Бытова»[16].

Зритель отнесся к фильму с большим интересом. В Москве, в кинотеатре «Художественный», картина с первых дней шла с аншлагом.

Газеты писали о «Водовороте» как о картине большого значения.

Адриан Пиотровский признавал: «Мы имеем слишком мало «Водоворотов», т. е. хороших, простых фильмов, сейчас же, непосредственно нужных крестьянству и широчайшим массам рабочих»[17].

На Всесоюзном совещании по кино, проходившем в марте 1928 года, «Водоворот» был поставлен в один ряд с «Броненосцем «Потемкин», «Матерью», «Октябрем» и другими картинами крупнейших мастеров. И хотя принцип подобных перечней, как показывает практика, далеко не всегда выдерживает проверку временем, небесполезно бы, откинув все привходящее и случайное, разобраться в подлинном значении и таких лент, как «Водоворот». Ведь не случайно же зритель валом валил! Прежде всего, из-за остроты, из-за актуальности темы, как бы мы сказали ныне: начиналась коллективизация, режиссер шел по горячим следам, как хроникер событий. Любовь и гнев зрителя возбуждались фактами и образами, выхваченными из жизни.

«Прежде чем вести массы за собой,— писал в то время Петров-Бытов, — надо знать их. Для этого надо самому выйти из массы или основательно ее изучить, и не только изучить, но и пережить то, что эти массы переживают»[18].

Это написано после «Водоворота», вынесшего режиссера на высокую волну заслуженного и выстраданного зрительского успеха, в дни работы над новой лентой — «Право на жизнь».

Его привычная для окружающих уверенность в себе, за которой подчас не замечались

---

[16] «Из истории «Ленфильма», вып. 1, с. 263.
[17] «Жизнь искусства», 1929, № 19, с. 4.
[18] «Жизнь искусства», 1929, № 17, с. 8.

внутренние «мильоны терзаний», на этот раз — в эти «солнечные дни» — как никогда совпала с подлинным душевным и творческим состоянием. Укрепилось не только его положение на студии, с многочисленными выборными должностями в общественных организациях, в правлении АРК, делегированиями на совещания, с цитатами из выступлений — в газетах и на собраниях, с предложениями писать для журналов. Главное — укрепилась его творческая позиция, определенная им еще в момент выбора своего режиссерского псевдонима, когда среди других кинематографических и театральных Петровых был примечен и Петров с короткой многозначительной добавкой — Бытов, в которой угадывались и программа, и вызов.

Однако он не был повинен в бытовизме. Быт он стремился увидеть крупно, поднять его над повседневностью, превратить зримые его черты в развернутую метафору, угадать будущее за лежащими на поверхности фактами. Именно это и уловил широкий зритель, привлеченный в его фильмах и доступностью, понятностью образов, и одновременно масштабностью, динамизмом, экспрессией.

«...Есть медленный и упорный путь художников-почвенников, методически разрабатывающих ограниченный, отведенный им участок. Их судьба в искусстве не знает резких взлетов. Они идут ровной дорогой с едва заметным для постороннего взгляда подъемом.

Работа таких художников тесно связана с широкой зрительской массой. Их искусство бывает понятным и доступным по своему языку. Эти художники по существу и воспитывают зрителя, выполняя большую культурно-просветительную работу...

...При внешней скромности таких художников — их значение бывает велико и зачастую превосходит значение многих модных, но случайных имен.

К числу таких почвенных мастеров принадлежит режиссер Петров-Бытов»[19].

В своих воспоминаниях он часто пишет: «Я загорелся». После «Водоворота» он «загорелся ненавистью к приспособленцам». И добавляет с горечью: «Многих из них я знал в жизни».

Работая над картиной «Право на жизнь», он стремился не допускать в ленте ни одной фальшивой нотки, вызвать у зрителя такие же мысли и чувства, какие в нее вкладывал.

Фильм, однако, как признавал и сам Петров-Бытов, «погоды не сделал», прошел на экранах незаметно.

Пытаясь понять причину этой полуудачи, режиссер казнил себя за спешку — за то, что взял недоработанный сценарий, поддался уговорам руководства студии, спешившего выполнить производственный план, и в этих условиях не смог глубже проникнуть в психологию своих героев, за то, что захлестнули съемочную группу бесчисленные переделки на ходу, впопыхах.

«Право на жизнь» была воспринята на студии как мелодрама, уходившая своими корнями в творчество режиссеров старой школы, еще не сдавших в чем-то своих позиций, — В. Гардина, Ч. Сабинского, В. Висковского, А. Ивановского, «архаистов», к которым был причислен и П. Петров-Бытов. «Воспринималось болезненной изменой, — писал М. Блейман в очерке о Петрове-Бытове, — если молодой по возрасту и революционер по биографии, режиссер оказывается в стане архаистов»[20]. А образцы «мелодраматического архаизма» в те времена безжалостно клеймились.

Насчет мелодрамы — споры давние и поныне не утихающие. Одно время некоторые критики судили о ней односторонне, для них сделалось чуть ли не знаком высокого вкуса отлучать ее от искусства, как когда-то отлучали от «порядочного общества» людей «низкого происхождения», носителей дурных манер. Что ж, манеры у мелодрамы и впрямь простоваты. Но бывала она ведь не только мещанской, а и демократичной, любимой и даже нередко отличаемой теми самыми зрительскими массами, от имени которых выступала критика. А разве мало нынешних вполне удачных кар-

[19] «Кино и жизнь», 1930, № 1, с. 2.

[20] «20 режиссерских биографий». М., 1978, с. 208.

«Поворот».

тин можно было бы отнести к разряду мелодрамы? Однако ничего «отвлекающего искусство от решения его основных социальных и эстетических задач», как утверждали «антиархаисты», при этом не наблюдается. Что же касается яркой зрелищности, занимательности интриги, восхваления человеческой доброты и подчеркнутого благородства, то все это — хотя отнюдь и не монополия какого-нибудь одного жанра — делает путь к зрительским сердцам более прямым.

Именно прямым путем к зрителю и пытался идти режиссер Петров-Бытов.

В статье «Мировоззрение, талант, искренность» он писал: «Я твердо решил поговорить со зрителем, как говорят, по душам, полным голосом, не маскируя недостатков своего мировоззрения техническим внешне блестящим оформлением. Мне хочется говорить понятно, с большой теплотой, человеческой простотой и искренностью...

Мне хочется поговорить о моей большой госке по искренности.

Я твердо убежден, что вопрос об искренности также является вопросом качества художественных произведений» [21].

В 1929 году он опубликовал статью с вызывающим названием: «У нас нет советской кинематографии». Что ж, из песни слова не выкинешь — было у режиссера тогда такое ошибочное убеждение; его позиция вызвала решительные возражения. Петров-Бытов утверждал, что «под знаменем, на котором написано: «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Новый Вавилон», «Звенигора», «Арсенал», 120 миллионов рабочих и крестьян... не пойдут» [22]. Да, восставал против «вавилонского языка» — кинематографической усложненности, верный своим «почвенническим» идеалам, дававшим повод оппонентам величать его Петровым-Черноземовым. Но время, отсеивая случайное, сиюминутное, откидывая ошибочное, выделяет непреходящее и для сегодняшней борьбы за высокое кино. Ведь даже и в полемическом азарте отнюдь не выплескивал Петров-Бытов вместе с водой и ребенка — и очевидные достоинства фильмов противников в спорах признавал, и мастерство их, и необходимость учиться у них. А разве призыв «считаться с мыслями и чувствами масс» не жив и поныне, несмотря на то, что и «масса» не та, и пути к ее сердцу изменились

[21] «Советское кино», 1933, № 12, с. 44.

[22] «Жизнь искусства», 1929, № 17, с. 8.

в чем-то, да и вопрос о необходимости поднимать зрителей до подлинных ценностей, а не снижать их до уровня некомпетентности, давно решен? Однако мало ли непростых задач задает повседневная кинопрактика, требующая и неординарных решений, и мудрости, и широты.

Адриан Пиотровский назвал эту статью покаянием. Отдав должное искренности автора, его озабоченности судьбой нашего искусства, он обрушился на ошибки Петрова-Бытова, грозившие снизить уровень кинематографического искусства.

Иные из положений статьи А. Пиотровского и поныне не утратили интереса, особенно для практики нашего проката.

«...Неверно, — писал он, — что советская кинематография в работе своей должна ориентироваться исключительно на сегодняшний культурный уровень отсталого зрителя... Мы не смеем забывать о том, что зритель наш далеко не однороден...

...Искусственно задерживая качество нашей кинематографии на уровне сегодняшнего понимания культурно отсталого зрителя, мы обрекаем искусство кино на загнивание»[23].

Однако высказав это, А. Пиотровский вынужден сделать поправку на конкретную ситуацию. «Надо научиться, наконец,— писал он,— наряду с изобретательскими фильмами, рассчитываемыми на передового зрителя и на то, чтобы продвинуть вперед кинематографическое искусство, делать фильмы, правильно рассчитанные на зрителя деревни, на широкого рабочего, детского и молодежного зрителя»[24].

Аргументом в этом споре стал «Каин и Артем», лучший фильм Петрова-Бытова. Забегая вперед, скажем, что Абель Ганс, постановщик знаменитого «Наполеона», озвучит ленту Петрова-Бытова на французский язык. А Анатолий Васильевич Луначарский назовет ее одним из бесспорных шедевров нашего киноискусства, высоко отзовется об актерском ансамбле, в котором заблистало имя Николая Симонова.

Начинал свою экранную жизнь «Каин и Артем», как это часто бывало с фильмами Петрова-Бытова, незаметно. Проскользнул по экрану второстепенных кинотеатров и начал было уже забываться. Но вдруг пошел снова — в дни юбилейных горьковских дней, в 30-е годы, вместе с пудовкинской «Матерью», и уже успешно. А вскоре — на экранах Парижа. Вернувшись на наш экран, выдавался ловкими прокатчиками (об этом писалось в газете «Кино») за ленту Абеля Ганса!

Думается, было бы небесполезно — и не только для оценки творчества Петрова-Бытова, наверное,— понять, почему большинство его лент доходили до зрителя не сразу, а лишь потом, вопреки многим обстоятельствам, и оценивались достаточно высоко. Для этого — помимо понимания всех обстоятельств — необходимо было бы внимательно «вчитаться» в его ленты. Но они, к сожалению, сохранились далеко не все.

Копия «Каина и Артема» сохранилась.

В горьковском сюжете все было близко режиссеру. Ведь «университеты» Петрова-Бытова были сродни горьковским. Внимательно вглядываясь в окружающую его жизнь, будущий режиссер, а поначалу поэт и художник, конечно, не догадывался о том, что многие из увиденных им на пристанях Рыбинска или Астрахани людей — прототипы героев лучшего его фильма.

«Месяцы безработицы и беспризорничества,— вспоминал Петров-Бытов,— позволили мне заглянуть на дно жизни. Ночуя часто в ночлежках, познакомился я с их обитателями. Они очень меня заинтересовали. Это были особые люди. С большим чувством собственного достоинства. Они не дорожили своей жизнью, презирали обывателей, считая себя неизмеримо выше их...» [25].

Богатство личных впечатлений сделало режиссера своеобразным соавтором писателя (отнюдь не из желания переиначить во что бы то ни стало первоисточник!).

Разумеется, справедлив упрек этому фильму в том, что горьковский рассказ «оказался

[23] «Жизнь искусства», 1929, № 19, с. 4.
[24] Там же.
[25] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

«Чудо»

подлатанным в духе вульгарно-социологических идиллий»[26]. Но ведь подобный упрек можно было бы адресовать едва ли не всем экранизациям тех лет! Вспомним «Капитанскую дочку» Ю. Тарича по сценарию В. Шкловского (1929). Повесть А. Пушкина не «подлатана», а перешита начисто: Савельич в фильме — сподвижник Пугачева, его секретарь, Швабрин — чуть ли не последователь Радищева, а Гринев не только жестокий помещик, поработитель крепостных крестьян, но к тому же еще пытается стать любовником Екатерины II! Можно лишь отдать должное Петрову-Бытову, устоявшему от соблазнов гораздо большей модернизации и поставившему фильм, который с известными оговорками можно назвать горьковским по духу.

Начальные кадры фильма поражают своей живописностью, богатством и точностью деталей. Все это из далекой — времен детства — памяти художника: могучие волжские крючники на берегу, тоскующие женщины.

Развернутая метафора — схватки на крышах, с перетягиванием каната, со зловещими зубьями бороны, нацеленной на дерущихся.

А. Луначарский сразу взял под защиту режиссера, обвинявшегося в искусственности подобных решений. Главное, писал Луначарский, в том, что «Петров-Бытов дает просвет, и притом естественно возможный в то время и единственно остающийся и сейчас,— только уже не в качестве просвета, а в качестве целой большой светлой зари, об ожидании которой и говорится в концовке кинокартины»[27].

Концовка эта — воплощение сокровенной мечты о торжестве добра и утверждении человеческого достоинства.

«Несется вода, необъятна ширь. Играют на ней лучи.

Каин просветленно говорит:

— Завтра будет хороший день.

Артем повернулся, смотрит.

Заходит солнце. Искрится вода.

Артем, светло улыбаясь, говорит:

— Завтра будет солнечный день!

Смотрит просветленная женщина.

Садится солнце.

Струится, поблескивая, вода.

Женщина говорит, улыбаясь:

— Завтра будет радостный день!

Струится, поблескивая, вода.

Солнце скрывается за заводом с дымящимися трубами»[28].

Да, у М. Горького финал иной:

---

[26] Цимбал С. Николай Симонов. Л., 1973, с. 178.

[27] А. Луначарский о кино. М., 1965, с. 160.

[28] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

«Река плескалась о берег однообразно, печально и тоскливо...

...Весь трепещущий от страха перед жизнью, он (Каин. — *О. Х.*) шел сторожно, — в открытых пространствах, освещенных луной, он умерял шаг, вступая в тень — крался медленно...

И был похож на мышонка, на маленького трусливого хищника, который пробирается в свою нору среди многих опасностей, отовсюду грозящих ему.

А уж ночь наступила, и на берегу реки было пустынно...»

Так написано в 1899 году. А экранизация сделана тридцать лет спустя.

В год выхода «Каина и Артема» Павлу Петровичу Петрову-Бытову было 34. По нынешним временам он мог участвовать в семинарах молодых режиссеров. Однако тогдашней молодежи казался он на редкость бывалым: три полнометражных фильма, одиннадцать лет партийного стажа, гражданская война. И впереди еще двенадцать лет работы в художественном кино. И «солнечные дни» — «Чудо», фильм о простом русском рабочем человеке, пытающемся найти свой путь в дни поражения первой русской революции, лента с прекрасными, как всегда у Петрова-Бытова, актерами — Н. Симоновым, И. Певцовым, В. Гардиным. Но и «ненастья» подстерегали режиссера.

После «Каина и Артема» хотелось обратиться вновь к Горькому, к «Фоме Гордееву». Уже сложился сценарий. Осуществись задуманное, не исключено — советское искусство обогатилось бы значительной экранизацией, а судьба режиссера сложилась совсем иначе.

«Я хорошо знал материал,— вспоминал потом Петров-Бытов,— видел главное, отношение созрело. Но меня стали стыдить за то, что я убегаю от современной тематики. Прорабатывали, где только было возможно. Вызывали к руководству, которое убеждало меня вернуться к современной тематике. Я не устоял и сдался. Предложили написать сценарий о переходе индивидуального сельского хозяйства на рельсы коммунизма — не к колхозам, а именно к коммунам. Теперь мне ясно, что это был левацкий перегиб. Но тогда такой скачок казался мне прекрасным. Стал писать сценарий. Меня окружили вниманием, подбадривали, похваливали, но интуитивно я чувствовал, что делаю что-то не то. Меня разубеждали, одобрили фрагменты сценария, а когда закончил весь сценарий, его приняли без поправок. Отправили на Волгу снимать. Это была самая мучительная для меня картина. Я чувствовал фальшь в каждом кадре, в каждом движении актеров, но производственная машина толкала меня все дальше и дальше. Я построил прекрасный дом для крестьян-коммунаров, хозяйственные постройки, столовую, ясли, клуб, согнал в одно место кур и гусей, другую мелкую живность, до мелочей механизировал обработку земли, освоил целину. А жизнь шла своим чередом, без головокружительных скачков...»[29].

Фильм делался по мотивам «Брусков» Ф. Панферова. Лидия Сейфуллина была автором текстов надписей.

Фильм как бы создавался наперегонки с самой жизнью. Она, меняясь, подсказывала такие повороты, за которыми не в силах было угнаться даже стремительное кино: его в те годы обвиняли в медлительности.

Газета «Кино» писала: необходима «новая тематика на материале, отражающем реконструктивные процессы нашей эпохи.

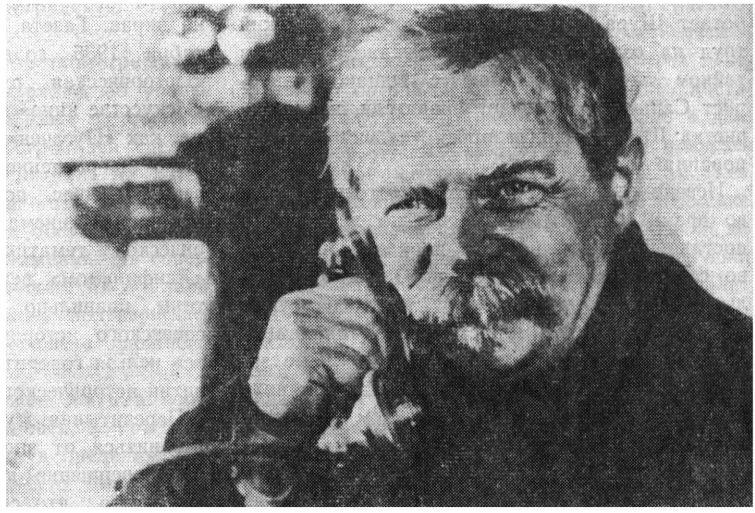
Новая форма, понятная миллионами, совершенная по своей глубокой простоте, законченному мастерству, строгой экономности и яркой выразительности...»[30]

В такой обстановке и родился «Поворот», первоначально называвшийся «Земля горит».

Крестьяне небольшого села, задыхавшегося от безземелья, мечтают распахать плодородную целину. В одиночку сделать это невозможно. По предложению приехавшего из города рабочего они объединяются в артель. Кулаки пытаются вредить. В сознании же середняков происходит поворот к артельной жизни. Возделанная коллективно целина дает первый урожай.

В порыве снять во что бы то ни стало карти-

[29] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.
[30] «Кино», 1930, 1 марта.



«Разгром Юденича»

ну остроактуальную Петров-Бытов не избежал упрощения, идилличности. «Я назвал картину «Поворотом»,— писал он много лет спустя,— но это был только мой поворот от правды жизни к лакировке» [31].

Фильм перерабатывался, однако, выйдя на экран, был, судя по тогдашней прессе, встречен зрителем хорошо.

Журнал «Кино и жизнь» рассказывает о просмотре «Поворота» и зрительской дискуссии в московском Доме крестьянина и в клубе Н-ского стрелкового полка. Отчет назывался — «Лицом к лицу с колхозниками».

«...Картина,— сказал один из выступавших на дискуссии, Бескрылов,— на все сто процентов отвечает нашим задачам, и как метод агитации за колхоз она хороша и вовремя сделана... И я со своей стороны считаю, что нам нужно побольше таких картин».

Крестьянин Рязанской губернии Куликов заявил, что «понял картину по-крестьянски. Эта картина мне много говорит за современное, за будущее, за наши достижения».

Третий выступавший, Воронов: «Из современных картин из жизни деревни это бесспорно лучшая».

Один из организаторов колхоза, Бородин: «После просмотра картины у меня осталось впечатление, что картина хороша и типы, которые здесь взяты, — современны».

Колхозник Кобликов: «Если эта картина попадет в колхоз, то сделает колхозников более бдительными и сплоченными» [32].

Подобные зрительские отклики, поддержка кинопрессы толкнули режиссера на постановку другой картины о деревне, о вредителях, хотя и очень хотелось вернуться к «Фоме Гордееву». «Опять волна подхватила меня и понесла далеко в сторону от настоящего искусства» [33].

Сейчас и сюжет фильма «Сложный вопрос» трудновато пересказывать всерьез, хотя в тогдашних тематических планах идея комедии формулировалась достаточно солидно: «о переходе к многоотраслевому колхозному хозяйству». Действие происходит в артели имени 8 марта, заключившей договор на социалистическое соревнование с артелью «Красный звон». Распределяя присланные на село новые тракторы, председатели колхозов разлучили двух влюбленных трактористов — Саньку (Ф. Шишигин) и Шуру (А. Брянцева). К то-

[31] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

[32] «Кино и жизнь», 1930, № 15, с. 16—17.

[33] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

му же председатель колхоза, в котором работает Шура, недооценивает вообще женский труд на селе. Колхозный бригадир Гаврилов тайком льет воду в горючее. Однако тракторист Санька разоблачает вредителя, а трактористка Шура выходит победительницей соревнования.

Неведомо, звучал ли смех в зрительном зале во время просмотра комедии, но для самого постановщика эта неудача породила множество самых сложных вопросов. Ощущая пробелы в своем образовании, он ушел со студии и поступил в Коммунистическую академию. Пришлось одолеть трудные вступительные экзамены, к которым его допустили, в виде исключения, без диплома о высшем образовании: ввиду большого жизненного опыта и многолетнего стажа работы в кино.

Два года спустя он все-таки вернется на студию, поставит «Чудо» — заметную ленту в его творческой биографии. Дальше творческий процесс замедлится. До войны выйдут всего лишь два фильма — «Пугачев» и «Разгром Юденича».

Из последних художественных фильмов Петрова-Бытова по традиции принято выделять «Чудо», фильм о том, как «религиозное сознание мешает борьбе рабочего класса» — так сказано в рекламном проспекте, выпущенном Роскиноиздатом в дни выхода «Чуда» на экран. «По своим художественным качествам, — говорилось в проспекте, — фильма является одной из значительных немых картин последнего выпуска. Основное внимание режиссер перенес на показ личной судьбы героев. Этому подчинена вся драматургия фильма. Тема картины раскрывается через показ людей, их поступков, их переживаний. И в этом — несомненное достоинство картины... Как художник режиссер Петров-Бытов остался на уровне своей прежней картины «Каин и Артем».

«Разгром Юденича» многократно переделывался — из картины ушли эпизоды, в которые режиссер и артисты вложили много труда (интересно, например, сыграл роль рабочего К. Скоробогатов). Сценарий «Пугачева», написанный Ольгой Форш, подвергся суровой критике еще задолго до выхода фильма на экран. Газета «Кино» в номере от 4 сентября 1936 года озаглавила статью так: «Историческая путаница». Г. Чахирьян в «Искусстве кино» писал: «Выпуск такого фильма, как «Пугачев», еще года два назад можно было бы расценивать как положительное явление. Сейчас, после значительных достижений нашей кинематографии в работе над исторической тематикой, после выпуска тем же «Ленфильмом» первой серии «Петра I», картины, правильно намечающей пути развития советского исторического фильма, о «Пугачеве» нельзя говорить как о новом успехе в развитии исторического жанра» [34].

Перечитывая эту статью сегодня, не можешь избавиться от впечатления, что ее автор видел совершенно другой фильм и анализировал не то, что снял режиссер, а то, чего в фильме не было.

Верный своим творческим принципам, Петров-Бытов стремился и в «Пугачеве» раскрыть судьбу главного героя, а не иллюстрировать известные исторические факты. Большое место заняли в картине взаимоотношения Пугачева с его соратниками, отшатнувшимися от него в критическую минуту.

А теперь о самом трудном.

В тяжелейшие для Ленинграда дни августа 1941 года, когда «Ленфильм» готовился к эвакуации в Алма-Ату, Петров-Бытов ушел на фронт. Добровольно, в народное ополчение, вместе с другими режиссерами — Евгением Червяковым, погибшим на легендарном «Невском пятачке», с Николаем Лебедевым, и поныне работающим на студии «Ленфильм», и другими. Служил на Северном флоте. Руководил прифронтовым театром — Мурманским драматическим, где репетиции подчас шли под бомбежками. После демобилизации командирован на Свердловскую студию. Затем в Финляндию — уполномоченным «Совэкспортфильма». А когда, наконец, вернулся в Ленинград, работы на «Ленфильме» не было: еще только восстанавливавшаяся студия выпустила в 1948 году всего один художественный фильм.

---

[34] «Искусство кино», 1936, № 12, с. 34.

Пришлось перейти на Ленинградскую студию научно-популярных фильмов.

Было нелегко ставить короткометражки о карбюраторе, об утренней зарядке, об уборке хлопка в Средней Азии. Но даже на съемках этих картин Петров-Бытов стремился сделать все по-настоящему: иначе не мог, не хотел, не умел. Работать вполсилы — это не для него. Он активно выступает на обсуждениях новых фильмов, вносит предложения по совершенствованию производства, шлет их в Главк, спорит, доказывает. И вновь подтверждает свою давнюю репутацию человека сложного, с характером беспокойным.

Он пишет: «Человек должен жить в соответствии со всеобщей гармонией, с красотой, свою волю проявлять только в пределах этой гармонии, высшей красоты. Это высшая радость — осознанная связь со всем лучшим, что есть в мире»[35].

Петров-Бытов был всегда открыт и в работе своей, и в своих заблуждениях. Был бескорыстен, даже во вред себе.

Однажды ему поручили снять научно-популярный фильм по заказу Министерства сельского хозяйства. Сценарий был написан автором, которого специально командировали для изучения материала в Среднюю Азию. Однако написал автор плохо, и режиссеру, как это нередко бывает, предложили сценарий «дотянуть», использовав собранные автором факты.

«Материалы, привезенные автором,— вспоминал Петров-Бытов,— были изумительными по содержанию. В них было полное изобилие и головокружительный уровень культуры, быта, производства. Я усомнился в правдоподобии, но меня заверили, что все это истинная правда. Снарядили экспедицию для съемок. Приезжаем в колхоз. Помещают нас в гостиницу. Игрушка! Ковры. Спим на пуховых перинах. Председатель колхоза угощает пловом, водкой, кормит и денег не берет. Стали осматривать достопримечательности. Прекрасный дом отдыха. Но почему-то пустой. Прекрасные детские ясли. Но почему-то детей нету. Роскошный клуб-чайхана. Перед ним цветник — глаза зажмурь! Но почему-то и клуб наглухо закрыт. Чудесная баня, но помыться нельзя — заколочена... Приехал корреспондент из центрального органа печати. Хочет заснять достижения колхоза. Мгновенно все пришло в движение. В дом отдыха на машинах привезли колхозников и разместили по комнатам. Усадили на ковры и подушки в садовой беседке. Натащили снеди. Красота! В ясли нагнали детишек, вмиг переодели. Вытащили игрушки. Рядом баня задымила. В клуб народ валит. Все за стол садятся, книжки читают. Председатель в поте лица старается, красоту наводит. «А для вас,— говорит председатель,—мы еще лучше организуем». «Как же это так — «организуем»? Я буду снимать, как в действительности!»

Пишу на киностудию. Предлагаю проект переделки сценария — учебного фильма о возделывании хлопка. Вызывают в Главк. Рассказываю. Не верят. Стою на своем. Требую создания комиссии. Поднимаю шум... Картину все-таки сделал по-своему. Отразил главное — что надо делать для получения высоких урожаев... Хлопководы картину хвалили»[36].

Во время сбора материалов о Петрове-Бытове я неожиданно понял, что знаю его давно, с самого детства. Всплыли из памяти довоенные рассказы отца. Он не имел никакого отношения к кино, однажды из любопытства забрел на съемочную площадку: на одной из ленинградских улиц снимался фильм «Разгром Юденича». Ассистент приметил в толпе отца, пригласил принять участие в съемке. Потом в другой. И несколько дней подряд мы слушали рассказы отца о том, как «это делается» — кино, казавшееся не мне одному чудом. Но больше всего отец рассказывал о режиссере — светловолосом, властном, решительном, о его привычке — скажет кому-нибудь из массовки доброе слово и вдруг преобразится, посуровеет, уйдя целиком в работу и будто ничего уже вокруг себя не замечая. В этом — весь Петров-Бытов.

Давно уже пришло время воссоздать образ его именно таким, каким он был в действи-

---

[35] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

[36] Архив Т. Ф. Петровой-Бытовой.

тельности, без второстепенного, без случайных наслоений. Ведь в творческих поисках Петрова-Бытова немало ценного. Да и урок его нелегкой жизни поучителен во многих отношениях.

«Его творческий характер и творческая его судьба, как кажется мне, характеризуют целую полосу развития нашего искусства, а его творческая драма тоже, уже в индивидуальном плане, характеризует это развитие»[37],— писал Михаил Блейман в очерке о Петрове-Бытове. Именно поэтому мы должны хорошо знать и верно оценивать совокупный опыт тех мастеров, чей вклад в советское кино не принадлежит к его вершинным достижениям, однако отмечает важные вехи на общем пути развития искусства. Его история не сводится к одним шедеврам и не ограничивается достижениями новаторов. Они двигали кинематограф вперед, определяли его лицо, открывали его возможности и перспективы. «Вместе с тем историк не может ограничиться,— справедливо утверждал М. Блейман в том же очерке, — констатацией непреходящих явлений, констатацией величия людей, которые сохранила историческая память. Он должен реконструировать историческую действительность хотя бы для того, чтобы найти в ней истоки возвышения людей и явлений, привлекших его оправданное внимание. Поэтому иногда нельзя забывать о людях, не заслуживших исторической жизни, о явлениях, не выдержавших испытания исторической памятью. О них нужно помнить потому хотя бы, что с ними спорили, их опровергали те, кто завоевал свое прочное место в истории»[38].

С Петровым-Бытовым спорили, его опровергали, но все лучшее, что сделано чистыми руками талантливого художника, заслуживает «исторической жизни» и выдерживает «испытание историческим временем».

[37] «20 режиссерских биографий», с. 202.
[38] Там же, с. 201.

Нея Зоркая

На скрещениях путей кино и театра

Имя Алексея Попова — выдающегося советского театрального режиссера — неотъемлемо и от истории отечественного кино, советской кинокомедии в первую очередь. Веселое и звонкое название «Два друга, модель и подруга» памятно людям старшего поколения не только по киноафишам 20-х годов — оно как присказка входило в обиходную речь. Но этим фильмом, ныне числящимся в фонде советской киноклассики, не ограничивается вклад А. Д. Попова в становление искусства экрана. Кинематографические эпизоды в его огромной и насыщенной творческой жизни разделены интервалами, но если вглядеться более пристально, разрозненные страницы биографии скрепятся внутренней нитью. Кино окажется поистине второй профессией этого «рыцаря театра», как его часто называют, неотступным предметом его наблюдений, радостей, тревог и постоянного сопоставления с театральной сценой. Конкретная тема «Алексей Попов в кино» неизбежно подсказывает нам тему более широкую: кино и театр, их взаимодействие, а ведь настолько же, насколько фундаментально исследованы теоретиками специфические различия кино и театра, еще недостаточно изучены глубинные, сложные связи двух искусств, и это прежде всего задача историков. Здесь возможна программа будущих исследований, и комплексных, и собственно киноведческих. Персоналии — биографии советских мастеров, работавших и для сцены, и для экрана, — могут помочь началу такого труда.

Итак, кинематографические эпизоды жизни Алексея Попова, их контекст, их театральный подтекст.

Первая страница — актерская, 1910-е годы. Молодой артист Московского Художественного театра и Студии МХТ снимается в кино.

Кинематограф достаточно медленно входил в сознание людей искусства как явление эстетическое, художественное. Пока публика, самая широкая и в России, и во всем мире, полюбив и приняв его мгновенно и навсегда, заполняла темные залы маленьких иллюзионов, артистическая элита со смешанными чувствами вглядывалась в черно-белое, зыбкое действо теней на полотне экрана. Более смелые и независимые в суждениях (среди них Горький, Блок, Аполлинер) сразу поняли, что возник новый духовный фактор в жизни человечества, сумели разглядеть даже в самых ранних, несовершенных лентах огромное будущее искусство. Другие деятели, театральные в особенности, более скованные традициями и предрассудками, видели в кино лишь примитивное зрелище и ничего более. Зато актеры снимались охотно, одни — увлеченно, истово, другие — чуть смущаясь «несолидности» нового дела, третьи — попросту халтуря. Снимались все, кого звали, от Мамонта Дальского до Вс. Мейерхольда, от Ф. Шаляпина до А. Вергинского. И артисты МХТ, несмотря на запреты, снимались очень много: Германова, Гзовская, Коренева и студийная молодежь. Некоторые — Болеславский, Сушкевич, Туржанский — освоили кинорежиссуру и стали успешно ставить фильмы, приглашая на роли товарищей по Студии. Таковы и перенесенный на экран со студийной сцены «Сверчок на печи», и «кинопоэма» «Когда звучат струны сердца» с участием Евг. Вахтангова и М. Чехова, и чеховские «Цветы запоздалые» — одна из лучших дореволюционных экранизаций русской прозы. В «Братьях Карамазовых» — «киноиллюстрации в 5-ти частях» (метраж — 1700 м, по тем временам немалый), — поставленных В. Туржанским, Грушеньку играла Фаина Шевченко, Алешу Карамазова — Владимир Попов, а Смердякова — Попов Алексей.

Себя в роли Смердякова он увидел на премьере картины в «Палас-театре» в Петрограде во время весенних гастролей МХТ 1915 года. В письме к невесте, А. А. Преображенской, он весьма простодушно описывает впечатление от сеанса, куда гуртом повалили молодые студийцы-гастролеры: «Меня очень хвалили, поздравляли с успехом, но сам себе... понравился не совсем — не понравилась сцена самоубийства Смердякова. Но зато некоторые сцены и мне очень понравились, очень хорошо, говорят, припадок играл, даже Ленке (подруга Преображенской. — *Н. З.*) понравилось, а ведь она доктор и вообще меня сурово критиковала».

Лента не сохранилась, как и другие картины 1910-х годов с участием А. Д. Попова. Кинематограф тогда относился к своей продукции легкомысленно, не берег ее, и более двух тысяч картин русского дореволюционного фонда были в большинстве своем утрачены. Но фото-

«Два друга, модель и подруга»

графии Смердякова — Попова остались. Облик выразителен: на лице молодого человека, скорее благообразном, чем отталкивающем, налет лакейства, бездарности, подлинки — словом, «смердяковщины». Не став «королем полотняного неба», как величали тогда кинопремьеров, Попов в этой первой своей роли был все же примечен, и лучшая, самая культурная кинематографическая фирма А. А. Ханжонкова пожелала заключить с ним договор на целых шесть фильмов в 1916 году. Правда, осуществлены были только четыре, но Попов одновременно снялся в фирме Р. Перского в драме из жизни провинциальных чиновников «Ураган» («Кто ее осудит?»), где был партнером О. В. Гзовской и играл страдающего мужа красавицы Наташи: заверченная ураганом страсти, Наташа изменяла ему. Надо отметить, что актриса МХТ, любимица Станиславского, Гзовская относилась к кино чрезвычайно серьезно, и столь же серьезно воспринимал ее экранные роли, вполне заурядные мелодрамы, вроде «Мары Крамской», А. А. Блок. Переписка поэта с нею, репетировавшей тогда Изору в драме «Роза и крест», полна рассуждений о кинематографе, о ее игре.

Алексей Попов, на уроках Станиславского постигавший искусство актерского перевоплощения, и в кино упорно искал разнообразия характеров, стремился к психологической точности. Он играл итальянского рабочего в «Тайне исповеди», кучера в фильме «Усни, беспокойное сердце». В «Волшебной сказке» его партнершей была «королева экрана» Вера Коралли, прима-балерина Большого театра, — тонкая, изысканная, в парижских туалетах, приезжала она на съемки в собственной карете. В «Аннушкином деле» Попов снимался с Зоей Баранцевич, милой инженю и одновременно сценаристкой, автором сюжетов о смертоносных красавицах и опасных маньяках. И хотя фильмы, где снимался Попов, были самой средней продукцией, не поднимались над общим уровнем, играл он добросовестно. Фотографии сохранили нам живые лица его персонажей, лица с тонким нетеатральным гримом.

Главное же было в ином. Вспоминая те годы, А. Д. Попов пишет в своих мемуарах: «Новая форма искусства, ее еще не определившиеся, но уже заманчивые возможности интриговали меня»[1]. Не собственные роли, исполнение которых Попов оценивал весьма скромно, и уж, конечно, не сами сюжеты, а волнующая выразительность экрана, секреты воздействия кинематографа на зрителя становятся предметом раздумий и наблюдений молодого человека. С юных лет Алексею Попову была свойственна редкая пытливость. Попав в Художественный театр двадцатилетним, юноша с рабочей окраины Саратова в кратчайший срок проходит, как он выражался, «курс Академии искусств». В особом и пристальном интересе начинающего актера к спектаклю как целому, в упорных штудиях живописи, литературы, декоративного искусства сказывалось еще не осознанное самим Поповым подспудное тяготение к режиссуре, режиссерское призвание. Проницательный Вахтангов первым это заметил и пригласил Алексея Попова в свою Мансуровскую студию для репетиционной и педагогической работы над «Незнакомкой» Блока. Это было как раз в том самом 1916 году, когда Попов усиленно снимался в кинематографе. Нет никакого сомнения в том, что страстное увлечение «новой формой искусства» стимулировало решение Алексея Попова испробовать себя в режиссуре, которое он осуществляет сразу после Октябрьской революции, смело ринувшись в разбуженное театральное море, покинув надежный приют Художественного театра и открыв молодежную драматическую студию в Костроме.

А сравнениями театра и кинематографа, сопоставлениями и спорами уже полна литература 1910-х годов, кинематографическая пресса (она обширна, в России выходит более 10 киножурналов), театральная эссеистика. Новорожденное искусство противопоставляет себя театру, гордится своими эстетическими преимуществами: свобода в охвате пространства, натуральность, выразительность кинокадра, понятного без слов. И в театральной критике все чаще возникают ассоциации с «кинематографическими образами и картинами», «элек-

[1] Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. — «Творческое наследие», т. 1. М., 1979, с.122.

трическими снами и видениями» экрана. Любопытно, что более всего сравнивают с кино спектакли МХТ. «Синематографична» в глазах критиков «Синяя птица», и даже в чеховских спектаклях усматривается «не что иное, как живые сменяющиеся картины синематографа». В подобных определениях той поры бывал скрыт и упрек — Художественный театр обвинялся в «ненужной правде», в натурализме. Но сегодня, ретроспективно критикам тех ранних лет было бы трудно отказать в чуткости интуиции. Театральные реформы конца XIX века и в первую очередь великие открытия Художественного театра, поиски новой сценической правды и достоверности далее предстанут неотделимыми от глубинного, мощного процесса сближения искусства с жизнью, который привел к возникновению и стремительному подъему само «чудо XX века» — кино.

Уже сравнения и метафоры носятся в воздухе, уже по сути дела началась миграция театральных кадров, опыта, приемов на новые земли кинематографа, но театр еще охраняет собственную независимость, твердыню своей крепости. Даже такой провидец и экспериментатор, как Вс. Э. Мейерхольд, сам поставивший две кинокартины, в 1915 году высказывает сомнение по поводу того, «будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре...» [2].

Активное внедрение киноприемов и киноструктур в спектакли, широкое воздействие кино на театр, простирающееся от эстетики до моды, начинается в 20-х годах. Это интереснейшее явление, названное вполне неуклюжим термином «кинофикация сцены», в наши дни вновь привлекло внимание и историков, и театроведов, и киноведов.

Когда молодой Алексей Попов впервые увлекся возможностями «новой формы искусства», театр и кино существовали для него порознь, линии изучения шли параллельно, не сближались. Но вскоре он станет одним из театральных практиков — пионеров «разведки действием»: приемы киновыразительности он на свой страх и риск пробует в театральной режиссуре. Интересно и даже отчасти неожиданно прозвучало бы для тех, кому Алексей Попов кажется «мхатовцем-ортодоксом», правоверным «реалистом», что кинематограф связывается в его сознании никак не с поисками еще более точного жизнеподобия (что и было распространено), а, наоборот, с борьбой за острую выразительность, яркую театральную форму, динамику, ритм.

В костромских режиссерских тетрадях и экспликациях Попова (1919—1923) находим первые пробы «кинематографических» решений. Сказочку «Иван в раю» А. В. Луначарского он хочет поставить в «диафрагмах» — так назывался в немом кино прием светового сокращения кадра и его погружения в темноту. Сцена по порталу закрывается черным щитом, в нем, подобно кинокадрам, — в рамках, — прямоугольные прорези-просветы, яркие, освещенные, позволяющие легко читать действие и самые необходимые асксессуары. Сатирическую комедию В. Плетнева «Невероятно, но возможно», высмеивающую Временное правительство, режиссер ставит черно-белой, двуцветной — как фильм, — дробя действие на короткие эпизоды; кстати, главную роль глупого и растерянного комиссара Временного правительства играл в этом спектакле Федор Никитин, который вскоре станет одним из лучших актеров немого кино, героем фильмов Ф. Эрмлера. Режиссерская разработка «Театра Клары Газуль» Мериме полна обращений к... американскому кинодетективу. «Краткость, простота, схематичность — это характерная манера Мериме», — утверждает Попов, он считает, что маленькие пьесы, собранные в «Театре Клары Газуль», похожи на сценарии, и призывает в постановке «соперничать с американским детективом», а именно: найти «ритм современности», чеканить мизансцены, выделять в действии канву сюжета, «пренебрегая множеством мелких ненужностей» [3].

Со своим планом постановки Алексей Попов, вернувшись в Москву, приходит в Студию имени Евг. Вахтангова и осуществляет в 1924 году спектакль «Комедии Мериме» с

[2] Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1. М., 1968, с. 316.

[3] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 12.

Ц. Мансуровой, Р. Симоновым, А. Горюновым и другими прекрасными вахтанговскими актерами.

Вахтанговский период творчества А. Д. Попова, 1925—1930 годы, когда он сделал мощный режиссерский рывок и встал в первый ряд революционных театральных новаторов, является одновременно и взлетом его биографии кинематографиста.

Он — один из самых горячих и последовательных сторонников «взаимного обмена опытом» между театром и кино, а этот «взаимный обмен» Попов понимает широко — от постановочных принципов до актерской игры.

Кино стало великим искусством — спорить с этим было уже невозможно. Молодые и задиристые кинематографисты провозглашали смерть театру, «устаревшему, архаичному, ненужному». «Нечего совершенствовать соху — выписывают трактор!», — бросил свою крылатую фразу Сергей Эйзенштейн и сам ушел из театра в кинематограф.

А сцена тем временем «осовременилась»: белое полотно экрана натягивали в спектаклях, включали в действие титры-надписи, дробили акты на мелкие эпизоды, увлекались всяческими кинопроекциями.

Новаторское, революционное произведение мыслилось в ту пору необработанным, шершавым. Бурная действительность ломала каноны драмы XIX века, искала формы, более близкие действительности тех лет — перевернутой, вздыбленной, еще не устоявшейся после великого социального переворота. Эти-то формы и увиделись художникам в многоэпизодной пьесе с вольными перебросками действия в пространстве, с синхронностью параллельных сцен (родственной параллельному монтажу в кино), с «дедраматизированным» сюжетом — здесь очевидна близость к киносценарию, к экранному действию. По сути дела, именно такую структуру имели первенцы новаторской советской драмы, и собственно пьесы — «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, и инсценировки советской прозы — «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова и «Виринея» Л. Сейфуллиной, которую ставил в Вахтанговском театре Алексей Попов, работая над пьесой вместе с автором. И многоэпизодные, «кинематографические» пьесы Н. Погодина и Вс. Вишневского композиционно построены по законам сценарной формы.

Попов стал приверженцем именно этого типа драмы, отвергая пьесу, где довлеет сюжет и сцены пригнаны одна к другой, как кирпичи. Но он считал, что и новая действительность, и новая драма требуют более острых театральных средств: театр должен учиться у кино!

Наглядное учебное пособие, которое Алексей Попов собственноручно смастерил для своих занятий в школе при театре и демонстрировал на лекциях, являло собой таблицы. Слева — сцены из спектаклей, справа — кинокадры. В автобиографических заметках находим и комментарий к пособию. «Сопоставление этих таблиц было разительно, — рассказывает Попов. — О каждом кинокадре можно было написать целую главу, сочинить новеллу о судьбе человека или о происходящих событиях, тогда как на театральных фотографиях был полный сумбур, ничего нельзя было понять, оттуда смотрели актерские физиономии. (...) Кинематография видела жизнь свежей, зорче, острее воспринимала явления; она уподоблялась в этом смысле глазу очеркиста, фоторепортера. Не могу сказать, что это была только дань моде с моей стороны. Несомненно, за этим стояло мое огромное беспокойство о судьбе театра и желание поднять технику актерской выразительности, чувство формы в актерском исполнении на более высокую ступень» [1].

Режиссер страстно увлечен поисками пластической выразительности. «Красноречие молчания», которым в совершенстве овладело кино, как считает Попов, спасительно для «болтливого», «статического» современного театра — вот любимый его конек. Не только на занятиях с помощью своих таблиц, но на репетициях с вахтанговцами, в выступлениях, в статьях неустанно пропагандирует он и лаконичность кинокадра, и четкость режиссерской мысли, создаваемую ракурсом, светом, композицией.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 387.

Влияние кинематографа явно просматривается в постановках Попова на сцене Вахтанговского театра. Даже фотографии спектакля передают пластическую четкость, «очищенную» лапидарность деревенских картин «Виринеи», где мизансцены лепятся пантомимически, где выразительное безмолвие фигур «говорит» зрителю, где постановочным принципом является фрагмент, часть целого, подобная кинематографической выкадровке. Как кинокадр, строится сцена китайской прачечной в «Зойкиной квартире» М. Булгакова: из тьмы тусклым огоньком примуса высвечиваются лица подозрительных хозяев этой тайной курильни опиума под видом стирального заведения, две белые простыни, которые сушатся на веревках, таинственно колышутся, сужая пространство, словно бы саваны, покрывала смерти. В сценах вечеринки — монтаж гротескных танцующих пар, выступающих как бы на крупные планы, к рампе, и уходящих во тьму. Что же касается до прославленной постановки «Разлома» Б. Лавренева, здесь кинематографические принципы определяют и режиссерский замысел, и образный строй, и стиль актерской игры.

Н. Акимов, художник спектакля, сделал макет, где осуществлялся придуманный Поповым еще в Костроме для «Ивана в раю» мотив «диафрагмы» — кинокадра в темной, варьирующейся рамке. С присущей ему изобретательностью Акимов закрыл зеркало сцены спереди плотным темным щитом (по фактуре он походил на корабельное железо), в котором открывались, исчезали, вспыхивали и гасли окна-прорези. Эти «диафрагмы» были разной формы и располагались на разном уровне высоты — сцена предвосхищала сегодняшний полиэкран.

Легко было добиться эффектов крупного плана, ракурса. Действие внутри «диафрагм» виделось порой как бы с верхней точки или под резким углом. Получались великолепные групповки, необычные по оригинальности композиции — одна из них в фотографическом изображении демонстрировалась на выставке «Москва — Париж» как образец новаторских театральных решений 20-х годов. Это — помещенные рядом два просвета в железном щите. Правый — квадрат со скругленными углами, в нем идет сцена матросского митинга в кубрике; приподнятый в резком наклоне пол позволяет передать тесноту, спаянность, слитность, в центре — фигура вожака с поднятой рукой. Устремление призывающей руки матроса Годуна повторено параллелью левой «диафрагмы»: в косом прорезе взметнулся капитанский мостик, по которому карабкаются вверх матросы — образ будущего штурма.

Участники спектакля «Разлом» рассказывали, что «диафрагмы», крупные планы, ракурсы усиливали ответственность каждого движения, поворота, жеста. Особое значение приобретала деталь, возникали укрупнения вещей, например, высвечивалась морская гравюра в доме капитана Берсенева, этажерка с семью слониками. «...Разлом» всего обычного быта передавался не только словами, но и куда-то сползающими линиями наклонного стола, кушетки, всеми этими летящими вниз очертаниями когда-то «уютной» квартирки...»[5] — так поняли смысл кинематографического приема рецензенты спектакля.

В сценах бунта на крейсере, в темпераментных массовых картинах на палубе — образе «матросской республики» — явно прямое влияние «Броненосца «Потемкин». Эйзенштейновский шедевр Алексей Попов считал вершиной киноискусства, по многу раз пересматривал и изучал его в период работы над «Разломом», и не только в этот период.

Дело еще и вот в чем: полжизни Алексей Попов проводит теперь на Житной улице. Там в стеклянном павильоне бывшего ателье Ханжонкова располагается кинофабрика «Совкино». Алексей Попов ставит кинокомедию по написанному им самим вместе с М. Каростиным сценарию. Это и есть знаменитый фильм «Два друга, модель и подруга».

«Мне хотелось решить такую задачу — найти какие-то национальные, родные, смешные характеры из нашей советской действительности и развернуть эти характеры на родной природе (...) создать на отечественной почве некий

---

[5] «Современный театр», 1927, № 12, с. 154.

вариант «Нашего гостеприимства» (с Бестером Китоном в главной роли). И так же, как там трогательно смешна первая американская железная дорога, так и здесь — пароходишки, шлепающие по мелководным рекам со скоростью три километра в час» [6].

Иностранные ленты крутились в кинотеатрах: ковбойские, комические, детективы; французские, американские, датские. Герои-маски — Чаплин, очкарик Гарольд Ллойд, ловко спасающийся от погони, белокурая «золушка» Мэри Пикфорд — их знал каждый, стар и млад. Достаточно было намека, «манка» схожести с какой-нибудь популярной картиной, и зрительный зал начинал хохотать. «Ковбой из Техаса» — эта надпись в комедии Попова относилась к кадру, где мчался на коне «капиталист», частный поставщик тары для мыла Ардальон Матвеевич. Этот унылый и вредный дядя в белом чесучовом пиджаке мчался в погоню за своими «конкурентами», молодыми рабочими Аховым и Маховым. Умельцы изобрели хитроумную машину, сколачивающую ящики, — Ардальону конец! Однако сколько мытарств пришлось претерпеть друзьям, чтобы их «модель», минуя бюрократические рогатки, получила патент и чтобы эти фанерные штуки, веселые, как детские кубики, прыгали прямо на стол к председателю губсовнархоза, демонстрируя безотказную работу «чудо-аппарата»! Сами же герои, маленький шустрый Ахов и длинный, нескладный Махов, напоминали Пата и Паташона — комическую пару из любимой зрителями датской киносерии.

Но пародийным ходом с чуть слышным призвуком иронии Попов шел к серьезному и задушевному разговору с экрана, открывал для кино и новый ландшафт, и новый тон, и новые проблемы.

Действие развертывалось в глухом медвежьем углу, в лесном северорусском захолустье. Сам по происхождению провинциал, Попов сердечно любил, великолепно знал и чувствовал маленькие русские города, их трогательно смешных, забавных и добрых обитателей. И был поэтом родной природы.

А кинематографу в ту пору милее всего была столица, трамваи, автомобили, уличная толпа, небоскреб «Моссельпрома» у Арбатской площади — словом, «урбанизм». Попов захотел доказать, что есть у экрана иная прелесть и выразительность: солнечного леса, теней-отражений на водной глади тихого пруда, сосен у опушки, колеблющихся под легким ветерком. «Помню, меня очень радовал и увлекал такой кадр, — вспоминал постановщик. — Я брал цветущий луг, весь смеющийся глазами ромашек, и по этому цветущему лугу вдруг совершенно неожиданно начинает ползти пароходик. Видны его каюты, труба, мачта, а корпус утопает в реке — она тоже не видна, и такое впечатление, что по лугу пешком идет пароход и, посмеиваясь над ним, его обгоняют мчащиеся верхом всадники. Для натурных съемок мы выбирали красивые, задумчивые речушки, поля и перелески» [7].

А вот старая вырубка. Белые, отполированные дождями, глянцевые пни с извилистыми корнями наружу стали совсем похожи на фантастических огромных пауков, и за одним из них притаился враг, тот же коварный паук-частник Ардальон. Великолепные по композиции, по освоению фактуры кадры. И очень смешной, остроумно снятой была сама «модель» — громоздкое, неказистое, обмотанное в рогожу сооружение из дерева и железа. Со своим драгоценным грузом друзья предпринимали опасное путешествие в уезд и в губернию, и их симпатичную компанию дополняла верная подруга Даша — в этой роли Попов снял знаменитую на экране 20-х годов Ольгу Третьякову.

Самые смешные сцены разыгрывались на реке. Корабль гордо плыл из уездного в губернский центр. На мостике стоял худой бритоголовый благодушный капитан, зорко смотрел вдаль, держал порядок и успевал методично опустошать кулек спелых вишен, выплевывая косточки в воду. Капитана играл сам Попов и считал, что сыграл «кинематографично», считал не зря.

В отличие от спектакля, который оставляет

[6] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 387.

[7] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 387.

потомкам только легенду о себе, кинофильм позволяет проверить хвалу, молву и оценки современников и по прошествии полувека. В наши дни комедию «Два друга, модель и подруга» не раз показывали по телевидению. Лента излучает талант и тепло. Алексей Попов — замечательный комедийный киноактер.

На палубе вдруг завязывались танцы. Понемножку весь разношерстный пассажирский люд, повскакав со скамей и корзин, пускался в пляс. Через десять лет совсем похожая сцена весело и шумно раскатится по палубе баржи «Севрюга» в «Волге-Волге» Г. Александрова. Там, правда, в центре будет отплясывать очаровательная Стрелка — незабвенная Любовь Орлова — и зазвучит лихая песня И. Дунаевского. Танцующей палубе в немой комедии Алексея Попова помогал только тапер за своим пианино у экранов маленьких киношек. Зато она была первой.

«Два друга, модель и подруга» явилась и одной из ранних лент советского киноэкспорта, была продана в несколько стран. С любопытством смотрели фильм, названный там «Три друга и одно изобретение», в Америке. Писали: «Сделано в манере русского юмориста Гоголя», «Тема серьезна, несмотря на то, что одновременно возникает искренний смех и теплая симпатия к персонажам».

Итак, кинорежиссерский дебют Алексея Попова оказался успешным во всех отношениях, в том числе и в официальном: ему тут же предложили поступить в штат «Совкино», предлагали сниматься. В обращении кинематографистов к Первому Всесоюзному киносовещанию в Агитпропе ЦК ВКП(б) (1927) его подпись стояла одной из первых, рядом с подписями Эйзенштейна и Пудовкина.

Голова у него не закружилась, «одним из основоположников советской кинокомедии», как станут писать в дальнейшем, он себя никак уж не считал. Но вторую комедийную картину задумал, снова сам написал сценарий на полюбившуюся тему «конец русской провинции». Снова интригу двигала борьба, сталкивались «технический прогресс» и — с другой стороны — тьма, рутина, предрассудки. Дело было в том, что в маленьком городе под условным названием Отшиб впервые пускали автобус, и этому отчаянно сопротивлялся король местных пыльных дорог извозчик-лихач. Из-за соперничества передового Ванечки, шофера автобуса, и отсталого частника Мити Пылаева происходило множество самых разнообразных происшествий и неприятностей, а среди них и крупная. Фильм так и назывался «Крупная неприятность» («Золотая колесница»). Выпустив весной 1929 года спектакль «Заговор чувств» Ю. Олеши, Попов без промедлений возвращается на «Совкино» и начинает съемки, пригласив в сорежиссеры М. Каростина, своего соавтора по сценарию «Два друга, модель и подруга».

Попов теперь чувствовал себя у камеры «опытным кинематографистом», свободно и раскованно; сняли комедию быстро, весело, она вышла в прокат летом 1930 года и... не имела ни зрительского успеха, ни серьезной прессы.

Между тем «Крупная неприятность» — фильм талантливый, своеобразный, по целому ряду художественных качеств он выше счастливого первенца Алексея Попова. Были, однако, и объективные причины для малого резонанса, или, точнее сказать, непризнания.

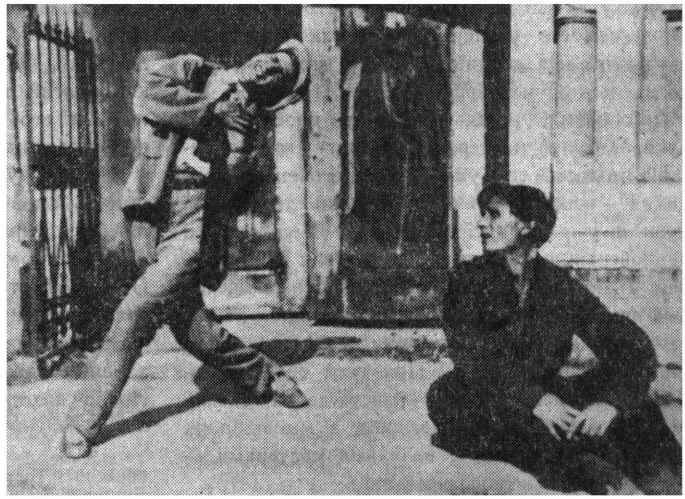
Сам постановщик увидел их в слабой драматургии, в растянутости экспозиции, в чрезмерном количестве действующих лиц, среди которых терялся зритель. К этому можно прибавить, что, в отличие от первой комедии, гармоничной, простой и ясной, «Крупная неприятность» была фильмом эксперимента и несла в себе многие свойства и слабости (они же — достоинства) последних картин немого кино, их сложной, переходной формы.

На автобус, сойдя с поезда, злополучно опаздывали два приезжих: лектор-атеист, прибывший для чтения лекций в клубе, и архиерей, коему предстоит отслужить праздничную обедню в храме. Как на зло, «командировочные», докладчик и батюшка, похожи друг на друга, как братья. И церкви-соперницы, бывшая Никола-на-Капельках, ныне клуб, и Никола-на-Могильцах, действующая, тоже похожи и стоят визави. Шофер Ванечка, представитель отшибской новизны, доставил бы гостей как надо, а лихач Митя все перепутал.

И вот бедняга архиерей блуждает за кулисами клубной сцены, а пропагандист, явившись на амвоне, насмерть пугает бабок-богомолок.

На этой перипетии, скажем прямо, нехитрой, Попов развернул в картине яркие, порою блистательные, остроумные монтажные секвенции — сюиты на тему «старое и новое». В фильме была не одна лишь контрастная пара персонажей (антирелигиозный деятель — служитель культа), а несколько таких антитез-контрастов: блестящий, новенький, глянцевый автобус, проносящийся вихрем по шоссе, — конь, снятый рапидом, Митина пролетка, расписная дуга, самодовольная рожа лихача, все в облаке пыли. Надпись «Американский автомобиль или российская телега?» с кадра-титра переходила в заголовок газетной передовой, далее те же слова выводил на школьной доске учитель, предлагая школьникам голосование, поднимался лес рук, а на первой парте тянул руку вверх за автомобиль, вертелся, юлил веснушчатый мальчишка (это, кстати, был экранный «дебют» одиннадцатилетнего Андрея Попова, ныне народного артиста СССР). За автомобиль, сиречь автобус «вокзал — центр», голосовали все «здоровые силы» Отшиба, лихача окружало уходящее прошлое. За телегу, за Митиных «постоянных седоков» заступались в долгой монтажной фразе толстомордые обыватели, посетители трактира, снятые на фоне пузатых чайников, клиенты сапожника-частника и хозяина заведения под вывеской «Часовых дел мастер Н. У. Спасибо», черные старухи из церкви, и даже ангел с кладбищенского памятника поднимал руку, завершая этот монтажный цикл. И, наконец, в параллельном монтаже шли две большие сцены: церковные приготовления к литургии и встрече архиерея Митрофания — приезд в город гастрольной труппы, которая даст в клубе представление.

Все это было свежо, обаятельно, пронизано юмором, отлично снято. Режиссер увлекался игрой теней, контуров, замечательно чистых на экране, экспериментировал с замедленной и ускоренной съемкой. Кинематографическая ткань картины богата, даже, пожалуй, слишком. Пронизан юмором, кажется, и сам воздух «Крупной неприятности»: и две эти церкви, глядящиеся друг в друга, деревянные улочки, тихий пруд с утками поблизости от главной площади. Комедию начали снимать в Калуге, продолжили в Угличе, закончили в южном Новочеркасске, а получилось единое и обаятельное пространство кадров.



«Крупная неприятность»

Но всего было действительно слишком много, и не хватало при этом отбора, цельности, завершенности. «Крупная неприятность», одна из последних немых кинокомедий, попала в число так называемых «забытых лент», предварительно утратив, как это часто случалось при халатном хранении копий, две части, в том числе и эпизоды с участием А. Д. Попова.

Существенно для историков — как кино, так и театра — столь наглядное в комедии «Крупная неприятность» влияние режиссуры С. М. Эйзенштейна. Историки кино, исследователи эйзенштейновского наследия непременно должны включить этот фильм в ближайшее окружение «Старого и нового». Историкам увидится чистый пример подлинно творческого освоения и распространения вширь эйзенштейновских новаций, им откроется искрометная дуга, возникшая между художниками и людьми такого огромного масштаба, такой самостоятельности и такого различия натур, традиций, школы, как Сергей Эйзенштейн и Алексей Попов. Дело здесь, однако, не ограничится одной лишь комедийной лентой 1930 года и флагом «Броненосца «Потемкин» на мачте «морского» вахтанговского «Разлома» в постановке Попова. Пора сказать и о мощном воздействии личности и творчества Сергея Михайловича Эйзенштейна на искусство Алексея Попова, старшего по возрасту и опыту, но в кинематографе оказавшегося его учеником, участником занятий и слушателем лекций в Инструкторско-исследовательской мастерской ГТК (1928).

Ассоциации, рождающиеся в воображении руководителя мастерской, полет его фантазии, смелость его ума — необыкновенны, эрудиция — исключительна. Японский театр Кабуки и учение Фрейда, система Дельсарта и павловская рефлексология, Дарвин и Бехтерев, АХР, Мейерхольд и Станиславский, новый фильм Пудовкина «Потомок Чингис-хана», страх и смех как категории, свет как средство выразительности... При всей своей вольности и раскованности рассуждения Эйзенштейна всегда строго логичны, а мысль, паря над эпохами, стилями, великими мастерами, — пружиниста и целеустремленна.

В лекциях и беседах Эйзенштейна уже намечались контуры будущих теоретических его трудов, читается ранний конспект «Неравнодушной природы». Стенограммы занятий сохранились, они еще не опубликованы — поистине фейерверк ума, блеска, поразительных провидений, точности любого беглого замечания. Для участников мастерской эти занятия явились важной страницей биографии — наверное, для всех, кроме лишь тех прагматиков (были и такие), которые рассчитывали, что Эйзенштейн в краткосрочном курсе обучит их секретам монтажа и композиции. Замечательно сказал о мастерской Л. Оболенский: «Это была школа в истинном понимании ее задачи. В ней учились мыслить и понимать свой предмет — кинематограф в общей системе художественного выражения эпохи, понимать его как некую «маленькую вселенную», исследуя которую можно обнаружить явления куда более интересные, нежели движущиеся картинки» [8].

Для Алексея Попова занятия в мастерской — не только богатый источник кинематографических и иных художественных знаний, но и образец педагогики. Попов-педагог, ученик и последователь К. С. Станиславского, воспринявший методику преподавания от самого Константина Сергеевича, проходит «высшую школу» воспитания режиссера, которого учат таковым быть, а не «делать профессию». Попов-режиссер запасается идеями дальнего действия. Он еще и сам не предполагает, какой долгий творческий цикл пройдут в дальнейшем его собственные мысли и раздумья, пробужденные на занятиях Эйзенштейна.

В руках у слушателей — двадцать толстенных романов Эмиля Золя. У Штрауха — «Земля», у Пырьева — «Деньги», у Легошина — «Творчество», у Аташевой — «Человек-зверь». Попову достается «Чрево Парижа». Книга в издании «ЗиФ» вся расчерчена и размечена.

Задание на «патетическую композицию», которая создается писателем через материал. Попов находит таковую в двух контрастных

---

[8] Письмо Л. Оболенского Д. Писаревскому от 4 ноября 1974 года. Цит. по кн.: Писаревский Д. Братья Васильевы. М., 1981, с. 47.

описаниях колбасной лавки на улице Рамбюто. Пример на тему «свет как выразительное средство» — несколько описаний парижского рынка: ночью, на рассвете, днем.

Он зачитывает вслух первую картину лоснящейся, багровой снеди на витрине лавки, натюрмортов, которые «отличались такой сладостной, акварельной мягкостью, что даже сырое мясо на них отливало розовыми тонами, как фруктовое желе»; «мир лакомых кусков, мир сочных, жирных кусочков».

Комментируя зачитанный текст Золя, Попов говорит, что впервые, в начале романа, витрина подается «полнокровной, жизнерадостной, пышущей здоровьем и мещанским благополучием». Потом, когда персонажи уже прошли свой нелегкий, печальный путь, и витрина тоже «начинает хиреть, тосковать, кукситься и плакать», усыхает, теряет сочность.

Эйзенштейн доволен: «...здесь работа идет на количественном признаке, затем на цветном и на фактурном. В первом случае блеск подчеркивается, а второе описание начинается с того, что зеркала якобы помутнели, поверхность жира стала матовой — общее снижение фактуры и цвета»[9].

«Фактура» — это слово любит Эйзенштейн и увлекает слушателей своим тончайшим чувством фактур (а ведь он — кинематографист, а ведь кино-то пока еще черно-белое!): дерева, меди, кожи, камня — всех материалов на свете. Это не просто уникальное зрение, ви́дение, они соединены с осязанием и слухом, с совершенным аппаратом нервной системы художника. Это ощущение мира в его целостности, где каждая мелочь, каждый блик взаимосвязаны переходами и переливами цвета, света, объемов, поверхностей. Пройдет время, и из копилки, куда падают сейчас золотые монеты эйзенштейновских мыслей и наблюдений, Попов извлечет для себя немало. Ему покажется недостаточной и броская, эффектная декоративность своего «Заговора чувств», и аскетичная, чуть «ахровская» суровость конструктивистской декорации «Поэмы о топоре» на сцене Театра Революции, и фотографическая графика «Моего друга». Его режиссерское зрение вдруг обнаружит себя стереоскопичным. Фактуры, объемы, оттенки цветов предстанут переливчатыми, свежими, словно вымытыми, как та витрина на улице Рамбюто у Золя, открытая и сверкающая в свете утреннего солнца. Это произойдет в середине 30-х годов, когда Алексей Попов приступит к постановкам Шекспира, к своим полнокровным, сверкающим всеми красками жизни «Ромео и Джульетте» и «Укрощению строптивой».

Но пока еще идут к финалу 20-е, пока Попов увлечен светотенью, черно-белой пластикой экрана. «Возвратясь в театр, — рассказывал он в своей «Автобиографии» 1947 года, — я испытывал на себе «влияние кино» в полной мере: увлекался композицией мизансцен, почувствовал еще больший вкус к пантомимической выразительности актера... И все же — человек и раскрытие богатства его духовного мира оставалось для меня главной задачей»[10].

«Прививка кино» (это тоже выражение Попова) оказалась для его театрального творчества и сильнодействующей, и долгодействующей. Он занимает самую четкую и крайне «левую» (если кино считать «слева» от театра) позицию в развернувших к концу десятилетия спорах о влиянии кино на театр, когда многие театральные деятели выступили против пресловутой «кинофикации» сцены, считая ее наносной, данью моде.

Повальная «кинофикация» середины 20-х годов вызвала бурные дискуссии, а также и отпор со стороны многих театральных деятелей. В одной из дискуссий, развернувшихся в журнале «Современный театр» (1928), Попов выступил со статьей-манифестом. «Говорить о неорганической связи кино со спектаклем, по-моему, преждевременно, — писал он. — Техника сцены и техника кинопроекции находятся в стадии интенсивного усовершенствования, и в зависимости от счастливого разрешения всех этих вопросов завтра может оказаться совместимым то, что сегодня выглядит неорганично. Ясно, что живой актер в театре всегда

[9] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 504. Лекции С. М. Эйзенштейна в ГТК.

[10] ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 380.

будет основным впечатляющим фокусом, но не пользовать кино в качестве служебного и подсобного элемента — это значит обокрасть себя.

Что же касается второго вопроса, то есть влияния приемов кино на театр, то здесь тоже, по-моему, не может быть двух мнений. Вчера в кинематографии не знали, что такое монтаж, а сегодня его знают не только в кино, но и в театре.

Так зачем же давать неосмотрительные обеты?

Взаимный обмен опытом между театром и кино чрезвычайно плодотворен. Не касаясь здесь положительного влияния культуры театра на игровую кинематографию, мы должны сказать, что опыт и техника кино влияют на театр ежедневно, и это влияние сказывается на сложившихся мастерах театра.

Ничего дурного и отрицательного нет в том, что большие произведения кинематографии влияют на режиссуру театра.

Здесь вопрос путать может только т у п о е п о д р а ж а н и е к и н е м а т о г р а ф у, да еще в той сфере, в которой театр бессилен соперничать с кино...» [11]

В последующие десятилетия в своих теоретических статьях, исследованиях, выступлениях А. Д. Попов продолжает борьбу за пластическую выразительность, за воплощение режиссерской и актерской мысли в действии, вновь и вновь апеллируя к примеру киноискусства.

Его театральная режиссура по-прежнему принимает от кино все новые и новые импульсы — это уже на всю жизнь. Постановки пьес Н. Погодина на сцене Театра Революции — новаторские «производственные» спектакли «Поэма о топоре» и «Мой друг» — несомненно испытывают на себе воздействие кинодокументализма начала 30-х годов. Оно сказывается, например, в увлечении режиссера подлинными «индустриальными шумами» (как в «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова), документальным «заводским звуковым фоном» спектакля. В «Поэму о топоре», действие которой происходит на Златоустовском сталелитейном заводе, он вводит специальный «шумовой занавес» — увертюру из грохота и лязга металла, незаметно переходящую в патетическую тему оркестра — это «СССР на стройке», это «музыка пятилетки». И каждая вещь на сцене подлинна: привезенные с Урала робы металлургов, пластины нержавеющей стали, щипцы, кузнечные молоты и прочее самое настоящее заводское оборудование. Ненависть Попова к театральной бутафории, картону, сусальному золоту и мишуре, ко всем этим наклейкам, гуммозным носам, «пестрым лохмотьям Арлекина», умилявшим поклонников так называемой «чистой театральности», — тоже от кино, как и пристрастие, если не страсть, к подлинным фактурам и материалам — дереву, коже, грубому солдатскому сукну, к пропыленным, потертым шинелям и гимнастеркам в его спектаклях на сцене ЦТСА. Кинематографичными, всегда противостоящими любой формальной, «театральной» нарочитости самодовлеюще-эффектных композиций становились массовые сцены, великим мастером которых был Алексей Попов: в них огромный темперамент шквала, масштабный образ целого сочетался с индивидуализацией, теплой человечностью лиц из толпы. Вот это умение перейти с общего плана, захватывающего мощью и монументальностью, на крупный план отдельного человека, лирический и задушевный, эта уникальная способность сделать, как говорил режиссер, «равнозначительными и связанными между собой большое движение массы в масштабах всего зеркала сцены и жест отдельного актера» — нет ли в этих режиссерских секретах Алексея Попова родства с поэтикой революционной киноэпопеи 20-х годов? И театральная мизансцена, которую Попов называл «режиссерской новеллой», была у него близка монтажной фразе экрана и своей пластикой, и непременным жизненным оправданием.

Понять и определить эту родовую внутреннюю связь помогает великолепная статья Анатолия Васильева «Разомкнутое пространство действительности» [12]. Еще раз, уже под взгля-

[11] «Современный театр», 1928, № 45, с. 716.

[12] «Искусство кино», 1981, № 4.

дом художника 80-х годов, всматриваясь в линии параллелей и пересечений кино и театра, ища современную формулу их различия, Васильев увидел такое в принципиально исходном понимании пространства: «театр — пространство мысли. Кинематограф — само жизненное пространство». Театр — замкнутая структура, кинематограф — разомкнутая. Это просто, точно и верно. Но между двумя полюсами — постоянное поле притяжения.

Алексей Попов по складу своей художественной натуры, по миросозерцанию, по душевной склонности, наконец, всегда тяготел к разомкнутому пространству сцены, к театру, который как бы продлевается в саму жизнь.

Двадцатилетним юношей, участником народных сцен в спектаклях Московского Художественного театра, Попов воочию убеждался, что жизнь, воссозданная во всех подробностях, как бы в натуральном ее течении, но просветленная, подчиненная скрытому музыкальному ритму, уходила вглубь, ввысь, вширь, стремясь к продлению, к слиянию с подлинной действительностью. Да, было здесь противоречие, но живительное, счастливое: мир сцены был как бы сколком с большого мира, и он же стремился к захвату новой территории, желая незаметно переходить в реальность, так же, как реальность втекала в сценическое пространство. Вот для чего нужны были эти глубинные мизансцены, это действие на вторых, третьих планах, которое зритель мог и не видеть, вот для чего нужны были все эти фигуры, живые, подлинные, в учительских мундирах, в чуйках, в плащах, в тогах, все эти нищие, воины, рынды, провинциальные барышни, ночлежники, цыгане, половые, генералы, старухи-побирушки, все это многолюдие спектаклей МХТ.

По типу связи с действительностью и по типу контакта со зрителем кинематограф был ближе всего именно к этому роду театра. Мир киноэкрана ограничен рамкой кадра, но имеет бесконечную глубину. Кадр — сколок реального мира, но он же и сам запечатленный реальный мир, еще более властно вовлекающий в себя зрителя, создающий «эффект присутствия», который точнее было бы назвать «эффектом включенности».

«Кинематографично то, что за кадром»,— сказано А. Васильевым точно. За сценическим действием — кулисы, колосники, актеры на выходе, сейчас они будут вершить представление, играть. Театр, как правило, лишь гордится этим, и в том числе прекрасный «театральный театр». Художественный театр этого стеснялся. Попов «театральный театр» ненавидел. Не формулируя этого прямо, он всегда стремился к тому, чтобы за сценой, как за кадром, ощущалась бескрайняя, полная воздуха жизнь. Он потому-то так и принял кинематограф, так в него поверил: экран воплотил его идеал зрелища, продлевающего себя в действительность и вместе — высвечивающего действительность, воскрешающего подлинность в «красноречивой пластике».

Так «рыцарь театра», беззаветно преданный «делу нашей жизни», каковым всегда считал он театральное искусство, полвека отдавший сцене, Алексей Дмитриевич Попов, сам того не ведая, а часто и ведая, становился «агентом» кинематографа, неким троянским конем, проникшим в твердыню театра.

Последней горячей кинематографической его любовью стала «Баллада о солдате» Чухрая. Восхищенный, взволнованный, он всюду пропагандировал картину, гнал всех знакомых в кинотеатр немедленно смотреть. В «Балладе о солдате» увиделся ему первый контур того искусства, о котором он начал мечтать во время своей поездки на фронт 1942 года. Он понял тогда, в самые трудные дни, что будущее нашего искусства «взрастет на черноземе войны», что человек, прошедший эту войну, будет и через 20—30 лет определять жизнь искусства, темы и образы.

Посмотрев «Балладу о солдате», он сказал, что кино снова начинает обгонять театр в исследовании жизни, что фильм Чухрая не останется одиноким, положит начало циклу картин, где с экрана завяжется «интимный, дружеский разговор со зрителем о недавно пережитом».

И здесь он опять не ошибся.

Г. Козинцев

Из писем разных лет

К. М. СИМОНОВУ (1948)

Дорогой Константин Михайлович!

Был в Москве и очень хотел Вас повидать, но Вы болели. Надеюсь, что уже выздоровели и письмо дойдет до Вас.

Мне было очень приятно, что в Кисловодске Вы вспомнили меня. В наше деловое время, особенно в искусстве, мало кто вспоминает ближнего своего просто так, а не по долгу «общественной нагрузки». Когда-то, в очень тяжелое для меня время, Вы оказались хорошим товарищем. Это я запомнил навсегда. Вот почему всякое известие от Вас для меня особенно приятно.

Хочется отнестись как можно серьезнее к Вашим мыслям и ответить Вам совсем искренне.

Вы советуете продолжить работу над «Максимом». Боюсь, что это почти невыполнимо.

Мне кажется, что бывший наш герой ухудшался от серии к серии. Может быть, сами картины и становились несколько лучше, но герой все же терял обаяние. Под конец с ним случилось совсем худо: Эрмлер ввел его в «Великого гражданина», и тут я его (Максима) просто не узнал.

Было как будто все то же: пел он «крутится-вертится», шутил, сооружая хитрый глаз,— но все это уже были только внешние приметы.

Больше всего в кинематографии я мечтаю об элементарности, о поэтичности, которая возникает от чего-то настолько простого, что каждый зритель может сказать: это мое, все это дремлет где-то в памяти, как смутные ощущения детства, первой любви, горя.

Мечтаю я о сценарии, содержание которого можно рассказать несколькими фразами и, рассказав, удивиться: ведь это давно всем известно!

Как-то, увидев игру одного великого бильярдиста, я стал его страшно превозносить, бильярдный гений скромно посмотрел на меня и ответил: «А что играть-то? В угол и в середину. И все».

Мне кажется, что то же происходит и в искусстве. Очень мало его главных, основных тем, но бесчисленны формы и оттенки этих тем, их каждый раз новое решение, возникающее от процессов, зреющих в «утробе времени», как писал Шекспир.

Нам кажется, что «ум» сценария в текстах действующих лиц, а он в воздухе среды, окружающей героев, в их взглядах, в пейзаже, в музыке. Важно не только то, что можно увидеть и услышать в картине, но и те ассоциации, которые она вызывает в душе зрителей.

Некоторая удача «Юности Максима» именно этим была вызвана. То, что эпоха этой картины для нас стала уже старинной, а для значительной части мира еще современной, позволило нам сделать некий букварь революции, картину элементарную, как притча. Поэтому герой наш смог стать героем притчи, лирического лубка (в благородно-народном смысле этого слова, а не в похабно-сытинском).

Все это отнюдь не означает, что только так можно рассказать об этой эпохе. Реализм — понятие бесконечное, но Тиля Уленшпигеля нельзя перенести в «Клима Самгина» — вот чем вызвана для меня неудача появления Максима в «Великом гражданине».

Можно сделать отличные картины о всем том, что Вы писали, но совсем в ином жанре и с иным героем.

Мне ужасно хочется продолжать работать в жанре, о котором я Вам пишу, и очень хотелось бы поработать с Вами. Вот почему пишу Вам, не думая о формулировках и точности определений. Убежден, что Вы все поймете.

Теперь работаю над «Белинским»[1]. Это совсем иной план искусства, но отличная тренировка совести. Этот род гимнастики представляется мне крайне необходимым. Нам приходится писать о Гоголе, Лермонтове, Тургеневе, Герцене — будет непереносимо стыдно, если мы скажем о них недостойно.

От души желаю Вам всего самого лучшего, и если нам все же удастся поработать вместе — буду очень рад!

Привет Вале![2]

Моя Валя[3] кланяется и шлет лучшие пожелания.

Г. Козинцев

Н. Н. КОШЕВЕРОВОЙ

Милый друг!

Вы мне стоите множества сил и здоровья. Я очень устал, размышляя над Вашей дальнейшей судьбой. Ну, просто не знаю — как же с Вами поступать?

Горемычный наш сценарий разрешили[4]. На бумаге. Смету тоже. На словах. Из сценария изъяли три реплики. Из сметы шестьдесят семь тысяч. Говорят, что разрешение на бумаге последует на днях. После этого начнется деятельность.

Как раз это же говорили мне, кажется, семь месяцев назад.

Мне худо без Вас. Все грядущие трудности по съемкам представляю, но вызвать Вас просто не могу[5]. Считаю это по отношению к Вам нечестным.

Нынче Вам очень нужно нормально двигаться по службе. Иметь свою картину, хоть маленькую, хоть документальную[6]. То, что именуется — синицей в руки.

А журавль?

Он, в глубочайшем смысле этого прекрасного образа,— в небе.

Вот будто и подсказывается очень для меня худой выход. Но верный. И очень все это печально.

Чувствуя, что вовсе запутался в размышлениях, я призвал сегодня Москвина[7]. Произошел такой разговор: Я:— Вызывать? ОН:— А к чему? Я:— Сама хочет. ОН:— Обойдется. Я:— А все-таки? ОН:— Не к чему...

Хоть напишите!

Я бы написал Вам и много длиннее, и, быть может, даже и художественнее, но не уверен в правильности адреса.

Приехал я из Москвы вчера. Таскаю кислородные подушки[8]. Гляжу с балкона на Кировский проспект.

Привет Вам и самые добрые пожелания в работе!

Г. Козинцев
10. 8. (1951)

Если мне будет очень трудно — я Вас все-таки вызову.

Е. Л. ШВАРЦУ[9]

Дорогой Евгений Львович,
только вчера вернулся из поездки и поэтому не написал Вам сразу.

В Вашем проклятом синематографе все устроено только по методу безумия. Если работать в ателье, то уж чтоб и воздуха не было ни на вздох, а если захотел воздуха, то начинается необузданный туризм. Только приехал, усадили меня в машину, и чарующая поездка не прекращалась три дня. Объехал Симферополь, Евпаторию, Бахчисарай, Коктебель и все ихние окрестности. (...)

---

[1] Фильм «Белинский» вышел на экран в 1953 году.
[2] В. В. Серова — жена К. М. Симонова.
[3] В. Г. Козинцева — жена Г. М. Козинцева.
[4] Сценарий «Белинский».
[5] Начиная с фильма «Новый Вавилон», Н. Кошеверова работала с Г. Козинцевым и Л. Траубергом вначале ассистентом, затем вторым режиссером.
[6] Н. Кошеверова снимала в это время фильм «Аул Кубачи».
[7] Оператор А. Москвин был мужем Н. Кошеверовой.
[8] В это время тяжело болела мать Козинцева.
[9] Е. Л. Шварц — известный советский драматург, автор сценария «Дон-Кихот».

Короче говоря, Еней[10] (повидавший немало на своем веку) заболел на три дня — по его словам, он вошел, и сразу «сделался спазм и всякие иные дела».

Если бы не эти обстоятельства и безумные гонки (сразу же ездить, и сразу же целыми днями), то поездка была бы удачной. Места нашлись отличные. Очень хорошая Ламанча, просто чудо — ущелье для Альтисидоры. Последнее место — стоянка пещерного человека подле Бахчисарая. Страшные голые скалы с какими-то зловещими черными подтеками. Да и все остальное очень удачно.

Теперь, к сожалению Шостака[11], майские дни, и как он ни старался — съемки не назначить, а с 4-го начинаем полную деятельность.

Очень я огорчен, что Вам не удалось приехать. Я уже обвык к жизни с Вами, и мне печально, что нельзя Вам позвонить вечером и что в ближайшие дни не появитесь Вы на съемке. Постараюсь снять все поскорее, посмотрим, какая будет погода. Пока солнечно, хотя и не очень тепло (...)

Ей богу, очень скучаю по Вас.

Привет Катерине Ивановне[12] и самые лучшие пожелания. (...)

Ваш *Г. Козинцев IV (1956)*

С. Д. ДРЕЙДЕНУ[13]

Дорогой друг Давыдович,
так обалдел, что трудно складываются слова в письмо.

Дела пока не радуют. Трудно снимать без Москвина, да и вообще сил для этого бизнеса не хватает. И главное, приходится два раза осваивать все это занятие. В павильоне уже начало что-то получаться, а теперь все сначала.

Мы очень мило отпраздновали награждение Толубеева[14]. Он действительно отличный артист и, что много важнее, — добрый и хороший человек. И все от души радовались. Так как к нам приехал на съемки весь «Ромэн», то мы попросили их принять участие в торжествах. Было так: Толубеева в пурпурной мантии Санчо-губернатора усадили на высоком месте на трон, а кругом выстроились все цыганки, летели пробки от шампанского, играли гитары, все делали «плечиком», и было такое, что не имел и самый богатый купец в «Аквариуме». (...)

Снимаем каждый день много часов. Очень жарко. И главное горе в том, что я мучаюсь отвращением к собственному творчеству. Боюсь, что дело не только в болезненной мнительности.

Теперь о статье. Вы пишете, что у Вас все время было ощущение подтекста — спора с несуществующим противником, которому я не даю сказать ничего умного. Тут Вы не правы. Дело не в подтексте, а в тексте. Я писал все это для того, чтобы показать, насколько нелепо все то, что писали и говорили у нас и о Шекспире, и о Тышлере (реализм и т. д.)[15]. (...) И спорю именно с тем, что множество лет совершенно так говорилось о Тышлере[16].

Иное дело, что сочинение вышло тяжеловатое и не для «Невы».

Не согласен с тем, что нужно другое название. Название хорошее. Потому что точное и лишенное красот. Этого дела я теперь боюсь больше всего. Только не «поэзия» и не беллетристическое изящество. (...)

Очень хотелось бы повидаться. Может быть, все-таки дела Ваши переменятся и сможете приехать в Коктебель? Здесь мы будем еще 2 месяца.

Вся артель шлет приветы и лучшие пожелания. Пишите. Я очень радуюсь, когда приходят от Вас известия.

Г. Козинцев 20. V (1956)

ЛИЛИАН ГИШ[17] (1960)

Дорогая мисс Гиш,
спешу принести Вам самую сердечную благо-

---

[10] Е. Е. Еней — художник фильма «Дон-Кихот».
[11] М. С. Шостак — директор фильма «Дон-Кихот».
[12] Е. И. Шварц — жена Е. Л. Шварца.
[13] С. Д. Дрейден — искусствовед, театральный критик.
[14] В связи с пятидесятилетием Ю. В. Толубеев был награжден орденом Ленина.
[15] Статью Козинцева «Театральные работы А. Г. Тышлера» Дрейден читал в рукописи. Напечатана статья в журнале «Нева» (1956, № 7).
[16] На опубликованную статью Тышлер откликнулся письмом, в котором была и такая фраза: «Если бы Вы все это написали о другом художнике, то таким художником я хотел бы быть».
[17] Лилиан Гиш — американская актриса. Оригинал письма — на английском языке.

дарность за присылку «Офелии» [18]. Это прекрасный подарок. Теперь Ваш портрет висит на стене моего кабинета перед моим письменным столом, и каждый день я смотрю на Вашу Офелию с таким огромным удовольствием!

Как замечательно было увидеть Вас и иметь возможность поговорить с Вами.

Я с величайшей радостью предвкушаю день, когда Вы приедете в Ленинград и мы сможем продолжить наше знакомство, которое я так ценю.

С самыми теплыми пожеланиями искренне Ваш

Григорий Козинцев

И. А. ГРИЦЮСУ

9. V. 64 г.

Дорогой друг Ионас!

Я только что прилетел из Лондона и хочу написать Вам об успехах «Гамлета», чтобы хоть несколько компенсировать потерю машины [19] и жизнь вне дома — тлетворным запахом славы.

Фильмы показывали в лучшем кино Лондона (около 3000 мест). Было переполнено, билеты спрашивали за квартал. В конце устроили овацию, как в балете.

Вся критика, всех направлений, приняла фильм безоговорочно как лучшую шекспировскую (и совершенно шекспировскую) постановку.

В частности, Вас хвалят все. И в самых лестных выражениях. И все, с кем я говорил, говорили о прекрасной по тону, стилю и выразительности работе оператора.

Подымите нос!.. Ибо не забывайте, что рядом — по соседству — идет «$8^1/_2$», «Лоуренс Аравийский» и т. д. и т. д. В общем, есть на что посмотреть...

Но главное в ином, Дорогой Ионас, если бы Вы только видели фильм при тамошней проекции!.. Огромный экран (уже не понять, что синерама, что 70 миллиметров, что наш широкий), подавляющий масштабом, сиянием света, звуком и пр. В общем, я сам удивился посмотрев. Копия оказалась отличной.

Когда переведут рецензии — пришлю Вам.

И еще, последняя вспышка Вашей славы. Ко мне приходила Майя Меркель (лично!), и я дал ей — вопреки обычным проклятиям — специальное интервью специально о Вас...

Более мощного аккорда для финала придумать не могу.

Теперь из неприятностей. Что-то мне захотелось поставить еще какой-нибудь фильм, и я надеюсь, Вы понимаете, что без Вас я работать не буду... Правда, эта неприятность вряд ли произойдет в ближайшее время, но всегда лучше подготовиться заранее.

Привет жене, сыну и всей Вашей милой семье.

With Love [20] *Г. Козинцев*

Б. А. БАБОЧКИНУ

Ленинград 23. 5. 64 г.

Дорогой Борис Андреевич,

не нахожу слов, чтобы написать, насколько меня взволновало Ваше письмо [21]. Вы всегда были для меня не только прекрасным художником, но и человеком, совершенно непримиримым к тому, что Вам казалось в искусстве недостойным, сделанным для профита, для баловства.

Знаю я и совершенную Вашу неприспособленность к сдержанности, подслащиванию и т. п. Вот почему Ваши добрые слова для меня так важны. Спасибо Вам за душевный порыв, для нашего брата нечастый.

От всего сердца желаю Вам всяческих удач, ничуть не сомневаюсь: будут они, и в самой превосходной мере. Ведь талант Ваш как раз такой и нужен в наши дни — мужественный, глубокий,— только чтобы говорить о жизни всерьез, «для взрослых».

Самые сердечные приветы всей Вашей милой семье от Вали и меня.

Ваш *Г. Козинцев*

---

[18] Л. Гиш прислала свою фотографию в роли Офелии с надписью: «В роли Офелии в «Гамлете» сэра Джона Гилгуда. Желтое платье, один красный чулок вокруг шеи, другой надет вместо перчатки для сцены сумасшествия, которая была сыграна прекрасно».

[19] Во время съемок в экспедиции машина оператора фильма И. Грицюса была разбита при аварии.

[20] С любовью (англ.)

[21] Б. А. Бабочкин высоко оценил фильм Г. Козинцева «Гамлет».

Н. М. ТРАХТЕНБЕРГУ [22]

Ленинград. 8 ноября 1967 г.

Уважаемый Наум Михайлович!

Я получил Ваше письмо от 3 ноября с. г.

Ни в коем случае не согласен на перезапись «Выборгской стороны». Группа восстановления получила мой отзыв о работах над «Юностью Максима» и «Возвращением Максима», не показав мне окончательной перезаписи, а дав ознакомиться лишь с отдельными пленками. В итоге я считаю некоторые части этих фильмов испорченными, ни в какой мер не соответствующими подлиннику. Таким образом, я был введен в заблуждение, поверив обещаниям группы выполнить мои замечания в дальнейшем.

«Выборгская сторона» записана современной техникой и не нуждается в переозвучивании. То, что отдельные реплики плохо слышны — меньше вредит фильму, чем ремесленная перезапись или восстановление музыки без партитуры.

Прошу Вас немедленно подтвердить мне, что Вы получили письмо и что никакой новой перезаписи, переозвучивания, записи музыки и т. п. сделано не будет. Я этого не разрешаю.

Речь может идти только о купюре в речи Свердлова.

В ином, касающемся чисто технической стороны, т. е. обесшумливания, можно, разумеется, произвести нужные работы.

Если этого недостаточно для выпуска фильма — считаю лучшим отказаться от повторного выпуска, нежели уродовать фильмы, достаточно пригодные для телевидения, «техническими усовершенствованиями», приводящими к совершенному снижению художественного качества.

С уважением *Г. Козинцев*

И. С. ЧЕРНОУЦАНУ [23]

Ленинград, 23 февраля 1968 г.

Уважаемый Игорь Сергеевич!

Оказалось, что еще до Вашего телефонного звонка ко мне 21 февраля С. И. Юткевич уже послал во Францию телеграмму от нашего общего имени. Он имел на это право: после первого разговора с Вами я высказал ему свое мнение (как и Вам), что возможным ответом на телеграмму французских режиссеров [24] было бы передать наши голоса (как членов совета Синематеки) кому-либо из прогрессивных кинематографистов Франции. Доверяя такту Юткевича (хорошо знающего французское кино), я дал ему согласие выступить в форме, которую он сочтет уместной, — и от моего имени.

О том, что такое выступление уже состоялось, я не знал во время нашего разговора, иначе, естественно, рассказал бы Вам об этом.

Прочитав последние сообщения в «Юманите», я думаю, что промолчать было бы невозможным. Чарли Чаплин, Антониони, Ингмар Бергман, Латтуада, Карл Дрейер, Акира Куросава, Бунюэль... буквально все, кто пользуется уважением во всем мире, немедленно откликнулись на обращение к ним французских режиссеров.

Наше молчание или увертка явились бы, как мне кажется, подарком для враждебной пропаганды, возможностью кричать, что только советские режиссеры единственные из кинематографистов мира отказались поддержать именно то место, где в самые тяжелые (для нас) времена показывали советские фильмы и только недавно начали целый цикл просмотров, посвященный 50-летию Октября.

Я вкладываю в конверт вырезки из «Юманите». Может быть, Вы их еще не видели.

С уважением
Григорий Козинцев

М. И. РОММУ

31. III. 71 г.

Дорогой друг Миша!

Я беспокою Вас вот какой просьбой, не будете ли Вы таким добрым и не сообщите ли

---

[22] Н. М. Трахтенберг — режиссер, занимался, в частности, переозвучиванием фильмов 30-х годов.

[23] И. С. Черноуцан — литературовед, критик.

[24] В это время была сделана попытка сместить с поста генерального секретаря Французской синематеки ее основателя Анри Ланглуа. В своей телеграмме прогрессивные французские режиссеры обратились к кинематографистам разных стран с призывом осудить эту попытку.

какие-нибудь данные о кадрах, где сняты (в начале революции) Альтман и Луначарский; ко мне обратилась вдова Натана Исаевича (он был моим другом): ей сообщили, что такие кадры были в хроникальном фильме, который Вы поставили, «Первые страницы»[25]. У меня какие-то смутные (но срамные) воспоминания и о моем отвратительном участии, посильной, но похабной лепте, которую я вносил во время съемок «Лира», когда одновременно хотел быть Вам полезным и чувствовал, что пользы от меня быть не может. Тут я почему-то вспомнил чудную надпись на античном кладбище:

> В этой могиле в лесу покоится Бруто, крестьянин,
> Прибыл сюда по торговым делам,
> А не за тем.

Сам не знаю, почему я об этом вспомнил?..

Что же мне хотелось бы узнать (для передачи Ирине Альтман):

а) Кадры это или фото?

б) Если кадры: то где они хранятся? И куда обратиться с просьбой напечатать с них фото?

Вот и все.

И чтобы Ваш 71-й год был — в честь Парижской Коммуны — самым добрым для Вас и Лели[26].

Всегда с любовью *Г. Козинцев*

[25] «Первые страницы» (1970) — документальный фильм М. Ромма; в него было включено интервью с Г. М. Козинцевым, о котором в письме идет речь ниже.

[26] Е. А. Кузьмина — жена Ромма.

За десять лет, прошедших после кончины Григория Михайловича Козинцева, «Искусство кино» не раз печатало подборки различных материалов из его литературного архива. Теперь журнал познакомил читателей с несколькими его письмами.

Значительная часть эпистолярного наследия Г. М. Козинцева войдет в пятый том его Собрания сочинений. Григорий Михайлович Козинцев вел обширную переписку: сохранилось около восьмисот писем его корреспондентов.

Это прежде всего, конечно, кинематографисты — коллеги, ученики, товарищи по работе, друзья — С. Эйзенштейн, М. Блейман, Р. Кармен, П. Соболевский, Я. Жеймо, С. Урусевский, В. Анджапаридзе, С. Юткевич, С. Герасимов, И. Фрэз, С. Ростоцкий, Э. Рязанов, В. Дорман — всех назвать просто невозможно.

Григорий Михайлович состоял в многолетней деловой и дружеской переписке с писателями, художниками, композиторами, учеными, общественными деятелями. В его архиве хранятся письма О. Берггольц, С. Маршака, Ю. Германа, Б. Эйхенбаума, А. Тышлера, Д. Шостаковича, Л. Рахманова, В. Шкловского, В. Каверина, Ю. Нагибина, И. Андроникова, В. Бердникова и многих других. Дружеские отношения и профессиональные интересы связывали режиссера с крупными учеными-шекспироведами из разных стран.

Часто писали Григорию Михайловичу киноведы, режиссеры, критики, писатели, актеры из-за рубежа. Среди них — А. Монтегю, Д. Лейда, П. Брук, Ж. Садуль, М. Марсо, К. Синдо, Х. Тэсигахара, Ф. Капра, Ч. Дзаваттини, Ж. Дассен, Ф. Трюффо, Ж. Сименон...

Григорий Михайлович постоянно получал письма от зрителей — они откликались на каждую его новую картину, и от читателей, делившихся мыслями о его книгах. Этими письмами незнакомых людей он дорожил так же, как автографами известных деятелей искусства.

В архив Григория Михайловича продолжают поступать оригиналы и копии его писем, и Комиссия по литературному наследию режиссера пользуется случаем выразить его корреспондентам свою признательность, а вместе с нею и надежду, что с их помощью в скором будущем удастся собрать все сохранившиеся письма Г. М. Козинцева.

Публикация Валентины Козинцевой

Вспоминая артиста...

Борис Андреев был одним из самых популярных, самых любимых народом мастеров советского кино — кому это неизвестно! Однако те, кто соприкасались с ним близко, знали, что Борис Федорович — не только талантливый, своеобразный актер, но человек оригинального ума, широких интересов, острого взгляда, истинной жизненной мудрости. Он ценил юмор, любил точное и емкое слово, оставил интересные записи: размышления о психологии актерского творчества и множество афоризмов, «баек», людских характеристик.

Мы публикуем воспоминания о Борисе Андрееве режиссера Николая Стамбулы, в фильме которого «Предисловие к битве» Борис Андреев сыграл свою последнюю роль, а также избранные афоризмы из записных книжек артиста.

Н. Стамбула

Последняя роль

В сценарии фильма «Предисловие к битве», которым я недавно дебютировал в кино, был эпизод, рассчитанный только и именно на Бориса Андреева. Эпизод небольшой по метражу, но важнейший, можно сказать, центральный. В сущности, он заключал в себе весь пафос картины, ее патетическую высоту. В драматичной и поэтической симфонии труда рабочих Урала, которые в предельно тяжелых условиях первых дней Великой Отечественной войны обеспечили армию танковой броней, эпизод этот утверждал несокрушимую, почти былинную мощь народа, связывал, сопрягал наши сегодняшние размышления об исторических традициях с первыми днями испытаний войны.

Я с волнением думал: согласится ли Борис Федорович сниматься, а вдруг откажется, ведь заменить его некем. Уже полным ходом шел подбор актеров, а я все откладывал беседу с Андреевым, боялся этого разговора. Ведь для нас, молодых кинематографистов, Борис Андреев — это не просто актер, это человек-легенда. Мы знаем, чем он был для нашего кинематографа и что он нес с собой.

Кроме того, я был наслышан, что говорить с Андреевым очень трудно, что он высказывается без обиняков, невзирая на лица, что думает, то и выкладывает, правдив до резкости. А я — начинающий кинематографист, и «Предисловие к битве» — моя первая картина. Я вспоминал актерскую работу Бориса Андреева в фильме Родиона Нахапетова, тогда тоже дебютанта, «На край света» и думал: как же с ним работал молодой режиссер? Может быть, он решился потому, что они прежде были знакомы? Да к тому же эпизод, который я хотел предложить Андрееву, в сценарной записи был совсем небольшой — какая-то страничка текста. Не оскорбится ли знаменитый актер?

Наконец, я все-таки позвонил Борису Андрееву. Голос был доброжелательный. Актер сказал, что ему нужно прочесть сценарий. Сценарий я привез, кратко объяснил, как вижу будущую картину и что жду от него, Бориса Андреева.

Он очень точно назначил время встречи, и когда я приехал в следующий раз, то с радостью услышал согласие сниматься и сразу почувствовал теплое расположение Бориса Федоровича. Осмелев, я признался, что очень волновался перед встречей с ним, ибо наслышан о его строгости.

— Бред, — сказал Андреев, — это кто-то на меня клепает. Может, кому-нибудь и ответил грубо, но ведь иногда такое прочтешь, что ласковым не станешь.

Я оправдывался, что эпизод невелик, говорил, что его можно развить.

— Да, текста немного, — спокойно сказал Андреев, — но мне интересно. И я понимаю, для чего этот эпизод существует. Это мне дорого.

Он много и долго меня расспрашивал, кто писал сценарий, кто будет исполнять главную роль, кто играет другие роли, и я понял, что он беспокоится не о себе, а о фильме в целом. Это меня потрясло. У меня уже был некоторый опыт работы с актерами, и часто они говорили только о собственной работе. А прославленный, всенародно известный художник, человек огромного жизненного и творческого опыта, у которого в фильме совсем небольшой по времени эпизод, был так внимателен к сценарному замыслу, к фильму!

В результате Борис Андреев оказался для меня самым «легким» актером. Мы сговаривались с полуслова. Он не только не капризничал и не требовал к себе особого внимания, а искренне сердился, обижался даже, когда мы старались, как могли, облегчить ему тяжелейшие условия съемки. Он тревожился не только о своем актерском самочувствии — целый день, например, вздыхал, переживал, когда выяснилось, что костюм, пошитый в Москве, ему мал и неудобен, — он болел за картину.

Могу сказать, что в работе над фильмом проблем было сколько угодно. Съемки были тяжелейшие — но только не с Б. Андреевым. Напротив, он всячески старался облегчить мне работу. Я даже не уверен, что мы сняли бы труднейшую массовую сцену с Борисом Андреевым — многотысячный ночной митинг рабочих завода — без помощи Бориса Федоровича.

Сцена снималась всю ночь на площади перед Магниткой (мы снимали в Магнитогорске). Полгорода принимало в ней участие. Люди снимались бесплатно, но никто не ушел. Правда, нам помогали войска, милиция, дружинники. Но думаю, что народ простоял целую ночь — а ведь утром многим нужно было идти на работу — не только по причине глубокой сознательности и уж, конечно, не по принуждению — заставить кого-либо было невозможно, — а потому, что ждали Бориса Андреева.

Мы, признаться, задумали его снимать на следующий день, отдельно от массовки — зачем утомлять старого актера ночной съемкой. Но он, словно почувствовав, что необходим, сам вызвал машину и приехал. Под утро, когда люди начали понемногу расходиться, прошел слух: «Андреев приехал». Толпа сгустилась, зашумела, захлопала, и Борис Андреев под ее гул прошел на постамент, откуда по сценарию должен был говорить речь перед народом.

Он вышел, чтобы «обжить» место, «пристреляться», порепетировать. Но огромной толпой очень трудно было управлять. Мы боялись, что люди обвалят помост, хотя он был укреплен на металлических конструкциях и выдерживал стоявший на нем танк, необходимый для кадра. И тогда Андреев стал говорить с народом. Его уникальной мощи и тембра голосище поплыл над толпой, перекрывая все шумы и звуки. Он говорил без микрофона. Говорил о том, что не первый раз в этом городе и на этом заводе, рассказывал, над какими ролями он работал в последнее время и что за образ он создает в этой картине — образ старого сталевара, воплощение совести народной, из тех, на которых держатся земля и победа. Говорил, как гордится тем, что снимается в том городе, где людям эта профессия — родная. Он говорил как власть имеющий. Многотысячная толпа слушала его завороженно... И потом уже свои слова по фильму, слова сталевара на митинге военных лет, он обращал не камере, а народу. И хоть мы сделали три общих дубля и укрупнения, но в картину вошел первый, его, андреевский, дубль, сочный, сохранивший мощь и правду андреевского звучания.

По ходу съемок Борис Андреев придумал для себя еще две небольшие сценки. Одна из них — на вокзале, когда молодые парни отправляются на фронт. Актеру хотелось, чтобы его герой был в гуще народа, в единстве с ним. И всегда его на съемках встречали овацией, радостью. Он и репетировать любил рядом с людьми, пробовать, «ставить» свой голосище. Его постоянно снимали фотолюбители, а мне,

который стоял, как правило, близко к актеру, не раз приходилось слышать: «Парень, ну отойди, мешаешь же!»

Популярность Бориса Андреева — я убедился — была уникальна. И я думаю, особого свойства. Внимание и любовь оказывали и другим актерам. Но Борис Федорович был единым целым с людьми. Он не разделял съемку от общения с ними, словно корнями из них вырастал. И еще: на любовь народа он отвечал любовью сполна, умел отвечать. А это тоже, как я уже понял, редкость.

А какой уникальной была его речь! В его фразе не было лишнего. Он не подбирал слова, они сами укладывались в фразу с четкостью и красотой геометрического рисунка. Я не переставал удивляться, как в тяжелом, грузном, оплывшем человеке живет такая острая, ритмически строго организованная мысль.

Борис Андреев подавал всем актерам высочайший пример самоотверженной любви к своей профессии, работал, не жалея сил. Он, старый человек, больной, с одышкой, снимаясь в раскаленном огнедышащем цехе, где многие исполнители едва ли не теряли сознание от жары, сердито отпихивал стул, на который мы старались его усадить. Он хотел работать, как работяги-сталевары, — на совесть.

В картине остался один эпизод с Борисом Андреевым — актер сам согласился с таким решением. Но я надеюсь, что именно этот эпизод конденсирует всю силу его таланта. Хотелось, чтобы в патетическом строе картины его голос был бы... не первой скрипкой, — нет, голос Андреева куда более могучий инструмент, — но чтобы его голос лидировал. И если есть в фильме волевая, даже восторженная интонация силы и мужества народного, которая держит всю его композицию, то голос Андреева здесь сильнейший. Само звучание его голоса было истоком того высокого строя чувств, который никогда не иссякает в народе.

Б. Андреев

Избранные афоризмы

Главное не в том, чтобы найти истину, а в том, чтобы суметь превратить ее в средство побеждающей доброты.

Плестись за талантом, если он у тебя есть,— мало, надо научиться водить его по путям совершенства.

От нажатия на карандаш мысль нажимающего не делается глубже. (Из литературного опыта).

Гроб сатирика подняли любовно, торжественно и высоко... (Из описательной части похорон сатирика).

Актер играет образ человека — натурщик изображает подобие его.

В меня бросили спасательным кругом, и я потерял сознание.

Пальцы мои скрючились, гримаса вдохновения появилась на лице моем, смычок лег на струны скрипки, и вот проскрипел первый, взволновавший всех скрип моего искусства...

В глазах волка светилась душевная тоска и неукротимая любовь к баранине.

Две вдохновенные личности с восторгом смотрели на дубовую рощу; одна видела в ней бочки и доски для выполнения плана, другая — природу творческого вдохновения.

За сказанную правду лупили в детстве, старательно учили, что в жизни существует еще и ожидаемая, нужная всем ложь, и странно, чем сильнее лупят, тем дороже делается правда.

Фитиль без керосина — художник без страстей и идейной приверженности.

Любовь — сила движения искусства; нравственность — путеводная звезда его направленности.

Баранья мольба издревле раздражала серого волка.

Древние греки никогда и не думали, что они будут древними греками.

Мозговые извилины созданы для того, чтобы мысль не проскакивала по прямой.

Сомнений уже не оставалось, и я начал лихорадочно придумывать их.

Впряженные в общественную телегу всегда боролись за звание главной лошади.

Нет нам простительного зла во имя добродетели...

Кому нужен храм, в который загоняют палками...

И вот с тех пор, как появилась письменность, мир людей разделился на пишущих и подписывающих.

Интуиция — сложнейшие вычисления нашего разума по еще неизвестным нам законам математики.

Петух без устали разгребал навозные кучи, а вся дворовая птица нервничала — а вдруг действительно найдет жемчужное зерно.

Стоя на верхней палубе, «кормчий» удивляется человеческой низости.

Дальновидность — способность издали увидеть для себя полезное.

Настало время засолки огурцов, и Диогена стали выдворять из бочки.

Когда ты взвинчен — опасайся, чтобы из тебя шуруп не сделали.

В тайниках души своей я свершал великие подвиги, победы и благодеяния,— так что бороться с жизненными неурядицами у меня уже не хватало ни сил, ни времени.

Для муравья и под ромашкой тень, для червяка и у лужи отдых.

Горе вам, укравшие штаны у плавающего в речке.

Подлец с программным управлением.

На легких мыслях высоко не взлетают, на тяжелом раздумье далеко не плывут.

Когда все ложились спать, хозяин титулованного пса надевал ошейник с золотыми и серебряными медалями...

Артист обязан интеллектуально развиваться — для того чтобы интеллект одного из образов не раздавил его.

Чтобы душа не охватилась затхлостью, я выношу ее на вольный ветер.

И почудилось мне, что я — розовая лошадь, что я — будто бы конь с голубыми глазами.

На телевизионных экранах вновь вспыхнула многосерийная эпидемия.

Душа художника то вскинет знамя победы, то сожмет пустые руки свои...

Сейчас не любить природу надо осторожно и уважительно.

Никогда не прикидывайся дураком, если ты уже достаточно глуп.

Писатель нещадно тянул за уши ростки прекрасного, и они жалко увядали на его страницах, стесняясь своего вытянутого уродства.

Победитель сморкался громко и вызывающе.

Оглядывая гробницу Тутанхамона, актриса с завистью прошептала: живут же люди...

Я гулял по зоопарку, и животные нехотя разглядывали меня.

Пахло жареным карасем, и золотые рыбки нервничали в аквариуме.

Мало будешь знать — скоро состаришься.

Потертые штаны еще не признак усидчивости.

Круг пожирающих друг друга редел, и наконец нас осталось двое. (Заявка на детективный сценарий.)

Артист, постоянно играющий подлецов, называл себя артистом абсолютного перевоплощения.

А ведь и не поймешь сразу — то ли он по плечу тебя похлопал, то ли пыль с пиджака стряхнул. (К природе «прощупывающих».)

— Полный назад! — заорал кормчий с присущей ему дальновидностью.

Вседоступность расслабляет.

Есть речи, похожие на молитву без веры в нее.

Ослабевающий разумом напрягается в кулаках.

Если ты не источник, к тебе с кружками не побегут.

Обладающий жаром души врет особенно вдохновенно, особенно убеждающе.

— Ворон, почему ты питаешься падалью?
— Я гурман, балбес, и тебе не понять этого.

Многие люди прошлых веков продолжают жить вместе с нами: у нас в цехе работают два иезуита, в квартире на шестом этаже живут кардинал и одна барыня, на десятом этаже жили «пещерные», а в районном парке выступали два шамана с гитарами.

Обезьяна глядела на меня с восхищением, очевидно, увидев во мне завершенный идеал своего исторического совершенства.

Обедненный дух не пытается бегать за огненным конем, не рвется через кусты за жар-птицею, не любит царевну-лягушку, красну-девицу, не кинет камня в соловья-разбойника.

Александр Иванович делил женское внимание на постное и скоромное.

В постоянной борьбе темных и светлых сил укреплялся черно-белый дух мой.

Панибрат никому не брат.

Талант без мужества — высшее горе художника.

Он тайны мне поведывал свои, и я ему, дурак,— открылся!.. (Древнее трагическое восклицание — трагическое по сей день.)

Трудно придумать душу более одинокую, чем артист.

Опять меня купил он неподкупностью своей!.. (Исторически-драматический вопль наивных и доверчивых.)

Лишней рюмкой оказалась первая. (Из мрака последних проблесков.)

Разинувшему рот на влетевшую муху обижаться не следует.

Спектакль ожил — в актере появилась жажда укрощения строптивой.

— А настоящий ли я? — вдруг подумалось мне, когда я глядел на робота.

Говоря о простоте в искусстве, мы чаще всего думаем о ясности.

Благословен шаг добро несущего.

Многим кажется, что душа актера должна быть крайне неустойчивой, нестабильной — так как она постоянно изменяется от условий роли. Прямо скажем — точка зрения ошибочна: только яркое ощущение постоянства в своем характере, неколебимость принципов духовного строя, твердость волевых импульсов дают возможность к обостренному сравнению себя с образом, к зарождению чувственных представлений о природе духовных особенностей человека, должных выразиться в художественном образе.

Автор фальшивых пьес всегда жаловался, что актеры не умеют выражать правды.

— Дедушка, а инопланетяне не кусаются?
— Ну, милая, это уж как люди доведут!..

Длительность «гордого одиночества» во многом зависит от запасов наличных средств, взятых от общества.

Поднимаясь в рангах, я с восхищением чувствовал, как окружающие опускались на глазах моих.

Ветры бытия постоянно сваливали меня с ног и таким образом тренировали к житейской устойчивости.

Гром — старый добрый ворчун; бойтесь молнии, ибо блеск всегда был беспощаден.

И почудилось мне, будто бы мы все в телевизоре живем...

Великий страдал отложением солей своего величия.

Многие живут на отходах чужого разума.

Рука дающего по шее тоже не оскудевает.

Дурак не в «фокусе» куда опаснее ясного дурака.

Художник восхищался пламенем, хозяйственник — качеством горючего материала.

«Не рвись в друзья к человеку»,— сказала собака подопытному кролику.

Углубляясь, не увязай.

Утерявшему веру старые молитвы не помощники.

Одиночество выдерживает тот, кто взял многое от многих.

Созревая — прозревай!..

Трусость — верный сторонник крайних мер.

— Дедушка, а кто же гном?
— Кто согласен быть гномом, тот и гном.

Попав на крючок, не потешай рыбаков плясками.

Истинный мужчина эмансипации женщин не устрашается.

«В случае чего пропью золотую пломбу»,— успокаивал себя к старости Иван Иванович.

«Милый человек» всегда отметит удивительную живость черт и свежесть лица покойного.

Ударенного поленом о впечатлении не спрашивают.

Чудотворцам нужны свидетели, нужны разинутые рты.

Ужели лишь в цели — цель жизни моей?

Отдрессированные друг другом супруги живут как единое целое.

Добродетель, вывешенная, как медаль, непременно имеет свою противоположную сторону.

При пении дифирамбов вокальные погрешности не учитываются.

Схваченному за глотку трудно рассуждать о возвышенном.

Киноискусство вывело человека во всемирное человечество — телевидение пригласило человечество в дом.

В искусстве едва опустившего руки уже пытаются схоронить.

Творческая настойчивость не умеющих плясать чаще всего называется стилем.

Не будь самоуверенным умником, но уверенности, что ты неглуп, не теряй.

Высоко подброшенный не высоко взлетел.

Речь, разбавленная водой, быстрее уносится течением времени.

Современная ворона с лисой не разговаривает.

Стригущие овцу желают видеть благодарность в вытаращенных ее глазах.

Очень много умел, поэтому не делал как следует ничего.

Необузданную мысль не выпускай на волю.

Существует особая бестактность «человека благополучного».

Прежде чем создавать образ, научись предельно быть самим собой.

«Бродяга Байкал переехал» — историческое событие, послужившее причиной радостного застолья для множества поколений.

Душа, не сокрытая ничем,— признак не откровенности — неряшливости.

Начавший дурачиться от большого ума вскоре был признан абсолютным идиотом на почве приживленной глупости.

Милая тяжесть любви очень скоро утомляет нетренированные плечи.

Знание человека может развиваться безгранично, ибо незнание его беспредельно.

Безудержная любовь, как и все безудержное, чаще всего проскакивает мимо.

Есть люди, умеющие носить славу как фрак, как бальное платье, а есть феномены, которые носят ее как ватник или старую поношенную спецовку.

Если тебя упорно считают дураком, то, поверь, в основном это не без твоей помощи.

Укушенный зубом мудрости.

Влюбленный в себя завидовал женщине, которая его любила.

Многие, разбив мечту, всю жизнь бренчат ее осколками.

Если собака избрала вас хозяином, это вовсе не значит, что у собаки хороший вкус.

Проглотивший жемчужину дороже не стал.

Желающие тебя съесть стараются не стучать зубами. (Заметка дрессировщика.)

Всяк плавающий под черным флагом мечтал обрести свои алые паруса.

Субтильный, нежный и сентиментальный интеллигент сегодня рассказал мне о стремлении к личным совершенствам. Он мне поведал, что любит каратэ, что может убить лошадь и без усилия разбить два кирпича о свою голову.

Если хочешь остаться королем, ни при каких условиях не мысли себя без короны.

Водолаз терпеть не мог, когда над ним шутили, наступая ногой на воздушный шланг.

Все мы не хуже актеров умеем подбирать лицо к определенному случаю.

Разбуженная совесть просыпается хмурой и злой.

Переживающий сам принимает чужое горе к сердцу, не переживший — к сведению.

Извиниться никогда не поздно, а вот нагрубить можно только вовремя.

Встречному малышу улыбнись обязательно.

Цельная натура — это прежде всего натура разумной, принципиальной и постоянной воспитанности, устойчивости убеждений и характера, а отнюдь не дремотных, нетронутых и неотесанных сил.

В каждой пивной — свои «раки-отшельники».

Дети ясно видят бабу-ягу и кащея бессмертного. Взрослые пригляделись и не обращают на них внимания.

Творческих мук нет. Есть муки иссякнувшего творчества.

Рано я вышла замуж и очень скоро затосковала о любви.

Силу обретают на исходе сил.

Неудачно пролившийся свет истины часто оставляет несмываемые пятна.

Если тебя обругали интеллигентом, то это не причина к горделивой заносчивости.

Успокойся, голубка, я просто вынужден быть похожим на ястреба.

Если тебя положили сегодня на обе лопатки, не грусти — завтра вывернешься. Если тебя на обе лопатки кладут каждый день, не грусти: значит, так тебе больше нравится.

Кошкины грезы жеребца не трогают.

Когда в человеке все правильно, тогда в нем чего-то обязательно недостает.

Был бы гром в чистом небе, а истолкователи найдутся.

Старший дурак терпеть не может младшего умника.

Когда книг много, а времени нет, найди мгновение приласкать кос-какую из них, полистать, стереть пыль, любовно потрогать — и каждая подскажет что-то, шепнет свое заветное.

Замирание сердца по законам стенокардии никогда не спутаешь с замиранием сердца по законам любви.

Глупость все увидит, разум многое не станет замечать.

Чем глупее актер, тем поучительнее звучит его интонация.

Не верь бочке в море — не свободна воля ее.

Корабль трясло и коробило от преждевременных желаний войти в гавань будущего.

Дядя Саша принимал участие в жизни в основном по телевизору.

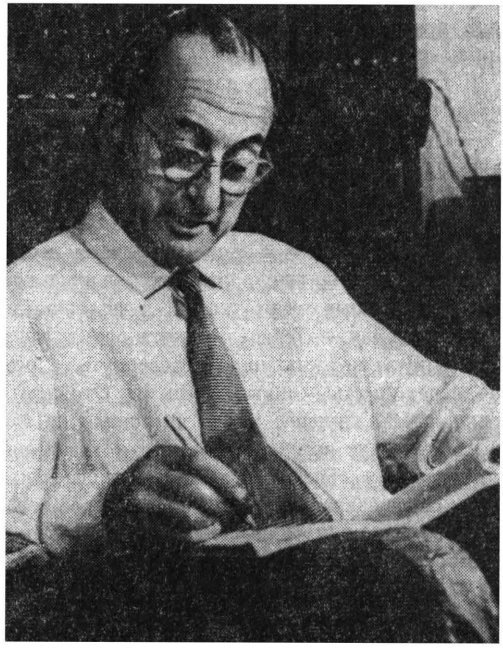
В отличие от тыквы голова человека в потемках не дозревает.

Искусство — пятое измерение человека в его духовной сущности.

Искусство живо природой откровения, ремесло — освоенной точностью.

Григорий Цитриняк

День Михаила Ромма



Этот очерк, задуманный еще в 1967 году, к сожалению, так и не был тогда закончен: в конце июня Михаил Ильич уехал в заграничную командировку, после чего собирался отдыхать. Но случилось иначе: он тяжело заболел, попал в больницу, выздоравливал медленно, потом с головой ушел в работу над фильмом. Решили, что «День» откладывается до дня, когда картина будет закончена. Закончить фильм Михаил Ильич не успел...

А тогда, в июне 1967 года, все началось с того, что я позвонил и попросил принять меня. Ромм вежливо отказал: «Поймите, я ведь не пожалею времени для целесообразной работы. Я буду рад, если останется вот такой «Рабочий день человека». Но сейчас вы попадаете в момент совершенно нетипичный для режиссера. Пока есть — о чем будет картина, не совсем даже есть — что снимать, и совсем нет — как. Все, что делается, вы никак не переведете на бумагу. Вот если бы я был Горьким или Толстым, тогда интересно: один будничный день Льва Толстого. Представьте: он с утра проснулся, надел зипун и пошел гулять. «Ах, значит, Толстой с утра гулял?!» Но если, например, это Боборыкин, то мне наплевать, гулял он с утра или нет. У меня пока самый пустой период: я молча смотрю фильмы, большей частью ненужные, потому что нужные попадаются крайне редко. Что вы увидите? Очень странное зрелище: сидит человек, смотрит фильмы и говорит: «Дикая тоска! Ну, досмотрим... А эту я и смотреть не буду. Следующую». — «Больше на сегодня ничего нет». — «Нет? Тогда — все. Что еще осталось?» — «Вам нужно увидеться с таким-то». «Хорошо, я увижусь с таким-то». И это день режиссера? Это день бюрократа. Вот осенью я начну работать в монтажной — это другое дело. Тогда я вас приглашу».

Поговорив, я поблагодарил, повесил трубку и перезвонил. К телефону подошла жена Ромма Е. А. Кузьмина, с которой я был уже знаком. Я рассказал, в чем дело, и попросил пригласить меня к завтраку. «Хорошо, приглашаю», — засмеялась Елена Александровна. На следующее утро я познакомился с Михаилом Ильичом.

Утро.

— Ромм, — представился Ромм, знакомясь. — Вы ко мне?

— Он позавтракает с нами, — неопределенно сказала Кузьмина.

— Что же ты не предупредила? Я бы сделал что-нибудь...

— Жареное мясо? — спросила Елена Александровна с улыбкой, значение которой я по-

нял потом. — Еще не поздно. Заодно и молодой человек поучится, — добавила она, глядя на меня «с выражением».

Я тут же сказал, что давно мечтал научиться делать жареное мясо.

— Правда? — спросил Ромм, хитро прищурившись. — Тогда идемте.

На кухне он сказал:

— Учитесь: мы берем из холодильника котлеты, сделанные вчера женой, и кладем их на сковородку, — он вынул из холодильника котлеты, сделанные вчера женой, и положил их на сковородку. — Теперь засеките время: через три минуты котлеты надо перевернуть, а ровно через шесть — снять. Засекли? Отойдем к окну, чтобы кипящее масло не попало на вас, и шесть минут поговорим. Знаете, когда я снимал картину «Пышка», я не был еще женат, жил совершенно один и каждое утро делал сам себе яичницу. Я изобрел тогда такое количество сортов, что, пожалуй, повторял каждый не чаще раза в три-четыре недели.

У меня наготове была куча вопросов, но «баллады о яичницах» среди них не было. Поэтому я без всякой связи с предыдущим спросил, каким педагогом был Сергей Эйзенштейн. Ромм оживился:

— Наилучшим и наивеличайшим. Количество знаний — грандиозно. Просто — человек-энциклопедия. К лекциям он готовился чрезвычайно тщательно и в какой-то мере разыгрывал их, как спектакль. С блеском, с эрудицией. Если он мельком бросал: «У Хокусаи есть изображение птицы...» — после лекции все бросались в библиотеку, потому что на следующем занятии он мог спросить любого: «Кстати, вы видели картину Хокусаи, о которой я говорил в прошлый раз?» А оперировал Сергей Михайлович десятками фамилий. Или он спрашивал, как построить какую-то мизансцену. Выходил один, второй, пятый, и все — неверно. Наконец, Эйзенштейн показывал, к а к н а д о. И студенты понимали: за ним все равно утянуться нельзя. В результате этот действительно прекрасный педагог, в общем, не воспитал режиссеров...

— У вас не горит? — крикнула из столовой Елена Александровна, и мы одновременно взглянули на котлеты, вернее, на угли, которые поджаривались на сковородке. — Слава богу, у вас останется хоть одно экстраординарное впечатление от того скучного дня, который вы проведете с Михаилом Ильичом, — сказала, появляясь, Кузьмина.

— А почему он должен провести со мной день? — удивился Ромм. — Погодите: это вы вчера звонили? Хорошо, можете пробыть со мной весь день, если у вас так много времени. Но помните: я предупреждал...

После завтрака мы поехали во ВГИК.

В машине, по дороге в институт Михаил Ильич сокрушался, что на нынешнем его курсе нет того ядра, на которое можно опереться:

— А без него не формируется то, что я называю самообучением, и это плохо, потому что вся кинематография, в общем, состоит из самообучения.

— Кого из режиссеров вы считаете своими учениками?

— Тех, кто у меня учился. Только, знаете, трудно так сразу всех назвать... Ну, Чухрай, Басов, если по порядку... Затем — Тарковский, Шукшин. В Ленинграде — Трегубович, Эсадзе. В Грузии — Чхеидзе... В какой-то мере мои ученики — я им на Высших режиссерских курсах преподавал только режиссуру — Данелия и Таланкин. Много тех, чьи картины я курирую — первые, вторые — как художественный руководитель объединения на «Мосфильме». Например, Климов, Шепитько и другие, которых я опекаю. Нет, сразу всех трудно вспомнить — я вот Смирнова не назвал...

Тут мы приехали.

ВГИК. Предварительный просмотр курсовых работ, еще неозвученных, немых. Когда после демонстрации очередного фильма экран гаснет, у окошка киномеханика загорается одинокая лампочка, освещая, как кто-то уже успел выразиться, вольтеровский профиль Ромма и неизменную сигарету в тонких пальцах; тогда мастер в нескольких словах оценивает работу ученика.

...Р о м м. В сценарии были приметы времени,

здесь их не осталось. Например, в пустой комнате содранные обои, под ними — газеты; отчетливо читалось, когда происходит действие. А тут — не выбраны типичные для того года заголовки. Были рогатка, детская дудка, что мать берегла и не могла взять с собой, когда бежала от немцев. Их тоже нет. Эти живые детали нельзя выбрасывать. Спасибо. Следующий.

...Р о м м. Есть ошибки, причем очень грубые: снято против света, в результате кадр полностью засвечен. Кто оператор?

— Соосаар, — ответил руководитель операторского курса А. Гальперин. — Это не ошибки, а черта современности в его представлении.

Р о м м. Возможно. Только у Феллини все видно, у Антониони, у Годара все видно. Намекните на это Соосаару.

— Все названные тобой режиссеры безнадежно устарели, — отозвался Гальперин, подмигнув Ромму.

Р о м м. Хорошо, я буду рожать более молодых. *(Общий хохот.)* Спасибо. Следующий.

...Р о м м. Вам надо было внятно рассказать самую простую историю только при помощи кадров. Без слов. А у вас фильм не очень органично немой. Без слов недостаточно внятно, в чем дело. И вообще, жаль, что вы повторили прошлогодний этюд. Но уж вы его в будущем году, пожалуйста, не повторяйте, я вас покорнейше прошу, потому что его можно еще и в звуковом варианте сыграть. Спасибо. Следующий.

... Р о м м. Телефонная будка под дождем, понятно. Но почему дождь такой вялый? Чуть накрапывает, а должен быть ливень.

— Больше времени не было, — отозвался кто-то, — неделю ждали — настоящий дождь все не шел...

Р о м м *(убежденно)*. Настоящий дождь идет, как вы знаете, только из кинематографической лейки.

Учебная студия ВГИКа. К юбилею народного артиста СССР В. Белокурова студенты делают фильм о нем, и Ромма упросили сказать несколько слов. Михаила Ильича посадили в кресло, включили свет, девушка-режиссер произнесла магическое «Мотор!», и Ромм начал рассказывать, как артист снимался в его фильме «Секретная миссия» в роли Бормана. Вот несколько фраз:

— Белокуров — а б с о л ю т н ы й п р о ф е с с и о н а л. Он о ч е н ь боялся выучивать текст и все время искал противоположность между тем, что говорит Борман и что он думает. Вот уже репетиция перед съемкой, а он все еще мешает текст с подтекстами, и только в самый последний момент начинает говорить текст. Я даже прощал ему оговорки, потому что главное он нес всегда н е о б ы к н о в е н н о т о ч н о. Вот такой у него метод работы. А потом во ВГИКе мы сошлись с ним главным образом на «гастрономической почве»: он тоже очень любит сам готовить пищу...

Аудитория. Два студента — один из них Никита Михалков — сыграли сцену. Ромм попросил повторить. Повторили.

Р о м м. Никита, каким-то ты бисерным горохом пробрасываешься. Чем больше волнуешься, тем больше скороговорки. Надо избавляться от скороговорочки. Спасибо.

Студенты попрощались и ушли. Мы остались одни.

Р о м м. Никита Михалков — уже знаменитый актер. Перешел ко мне с актерского. Энергичный и пробойный парень. Очень способный. Он принес самостоятельную работу — у себя в комнате снял. «Вещи» называется. Интересно. Очень модерново. Но тоже не может быть в ядре группы, потому что даже иногда пропускает занятия. Ему кажется, что он уже все знает. Такое впечатление.

В машине на обратном пути я попросил рассказать о встречах с зарубежными кинематографистами. Михаил Ильич засмеялся:

— В этом отношении международный багаж у меня невелик. Был я на съемках у Стэнли Креймера, он произвел на меня сильное впечатление — толковый и решительный человек. Встречался однажды с Годаром: очень люблю его картины, но человек он для меня чужой.

Я увидел неврастеника, дерганного, страшно замкнутого человека, который, по-моему, ничего не говорит спроста. Я свободно читаю по-французски, но отвечать мне трудно — недостаточный навык. Поэтому, в основном, монолог держал он. Разговор был малоинтересный... Знаете, наши легко начинают говорить, а те очень осторожны. Запертые шкатулки. Все боятся, не попадет ли какой-то их секрет в прессу. Есть другие люди: Россиф, Маркер, директор «Синематеки» Ланглуа, Пьер Дэкс из «Леттр франсез» — это мои друзья. Вообще же, за границей я стараюсь все возможное время употребить на знакомство с жизнью городов, молодежи и т. д. и меньше всего хлопочу о встречах, так сказать, с великими. В этом смысле у меня несколько застенчивый и необщительный характер. Кроме того, я убедился, что эти знакомства с знаменитостями приводят иногда к очень печальным результатам...

Михаил Ильич надолго замолчал, и я спросил:

— К каким?

— Если честно?.. Люди глупее, чем я раньше себе воображал. Я говорил с одним очень известным и уважаемым зарубежным критиком и убедился, что он глуп. Глуп и необразован.

Поликлиника. Мы заехали сюда потому, что перед поездкой в Японию Ромму нужно было сделать обязательную прививку против чего-то. Пожилая медсестра начала заполнять регистрационный бланк, методично и бесстрастно допрашивая: «Фамилия, имя, отчество?» — «Ромм Михаил Ильич». — «Кем работаете?» — «Режиссером». Медсестра посмотрела подозрительно: «Небось, в кино?» — и две девушки в белых халатах, сидевшие рядом с ней, хихикнули. «Да, в кино, — недоумевая, ответил Ромм. — Вы что... не верите?» «А здесь, гражданин, все — из кино, — желчно заметила медсестра. — Как увидят молоденьких, так — из кино. Год рождения?» «1901-й. Но вы мне не верите?» — заволновался Ромм.

Здесь остановимся на мгновение и попробуем представить себе, что мог бы сказать кто-то другой на месте Ромма? Например, что он народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР; в конце концов, мог бы просто назвать один из своих фильмов и увидеть, как желчь тотчас обратилась бы в патоку, а губы, выгнутые ядовитой скобой, раздернула бы широчайшая улыбка. Многие на месте Ромма сделали бы именно так — и были бы правы. А Михаил Ильич — удивительный человек, великий скромник! — волнуясь оттого, что ему не верят, и в то же время стесняясь обидеть женщину, дрожащим от обиды голосом ответил так: «Я действительно работаю режиссером на «Мосфильме». Вы мне не верите? Не верите. Я вас сейчас соединю — вы сами спросите», — схватил телефонную трубку и непослушной рукой стал набирать номер студии. «Занято...» — сказал он, услышав частые гудки. «Здесь, гражданин, у всех занято. Домашний адрес?..»

В машине, по пути домой, Ромм был расстроен и молчал, но я (спасибо Елене Александровне) уже знал, как его расшевелить:

— А сациви вы умеете делать?

— Вы шутите! — почти закричал Михаил Ильич и тут же подробно изложил «два наилучших» способа приготовления сациви, добавив: — Имейте в виду: это очень вкусно, всё съедят без остатка!

Обед. Ромм много рассказывал о том, как снимался «Обыкновенный фашизм», закончил так: «Во многих странах демонстрация его имела неожиданный результат. Например, в Швейцарии министр просвещения предписал показывать «Обыкновенный фашизм» во всех школах. То же сделал министр просвещения Венгрии. Большой успех картина имела в Австрии. В Англии она прошла в изуродованном и сокращенном виде, а Америка, Австралия, Новая Зеландия и Канада купили ее с условием, что фильм будет сокращен на 45 минут. Что там осталось — бог ведает».

Я знал, что после обеда Михаил Ильич должен отдохнуть, поэтому, сославшись на дела, ушел на два часа.

Вечером разговор зашел о фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Ромм сказал:

— Сама жизнь сделала мое обращение к образу Владимира Ильича закономерным.

Он рассказывал о своем отце — Илье Максимовиче Ромме, одном из старых социал-демократов, арестованном в 1898 году и сосланном в Сибирь, где и родился Михаил Ильич. О друзья отца — старых большевиках-подпольщиках Р. Землячке, Г. Кржижановском, И. Гуковском, А. Сольце. О подруге матери — Е. Стасовой. О том, как в первые годы революции работал продармейцем в экспедиции первого наркома продовольствия А. Шлихтера. «Я был постоянно голоден и вшив, как бездомная собака... С весны 20-го года я в армии красноармейцем, а с осени стал младшим инспектором по вопросам продовольственного снабжения в особой комиссии полевого штаба Реввоенсовета Республики. Я сделал неслыханно быструю карьеру, потому что нужны были просто грамотные люди, которым верили; спустя год, к вашему сведению, я носил ромб на рукаве — по-нынешнему, это генерал-майор. Я изъездил всю страну...»

Ромм, много и восхищенно говоря о личных качествах Ленина, между прочим вспоминал: «Кинохроника сохранила крупный план: Ленин на конгрессе Коминтерна, сидя на ступеньках, согнувшись калачиком, что-то записывает. Когда я увидел эту хронику первый раз, то подумал: «Боже мой, кто еще может себе это позволить!» Представьте себе директора любого учреждения, начальника любого главка — кто позволит себе сидеть на ступеньках? Никто. А Ленин мог!»

Когда речь зашла о том, почему именно Б. Щукину была поручена роль Ленина, Михаил Ильич сказал:

— Прежде всего у Щукина было актерское обаяние. Для меня как для режиссера было самой важной задачей, чтобы этого человека полюбили сразу. То есть чтобы сразу он стал любимым героем для народа. Второе. Интеллект актера. Потому что умным притворяться нельзя — просто невозможно. Еще: Ильич в высшей степени обладал чувством юмора. Если бы у Щукина не было огромного чувства юмора, он не смог бы сыграть роль.

Ромм процитировал слова Ленина, сказанные на XI съезде партии: «Товарищи, шутка, конечно, хорошая вещь. Без шутки, конечно, нельзя говорить на большом собрании, потому что люди устали; надо по-человечески понимать». А потом напомнил одно место из воспоминаний И. Радченко: Л. Б. Красин не раз писал ему из Лондона, прося передать Владимиру Ильичу прошение об отставке с поста наркома внешней торговли. Однажды Ленин, смеясь, ответил на это: «При рабоче-крестьянском правительстве отставок не просят, а дают. Так и передайте Красину».

Потом речь зашла о фильме, над которым Михаил Ильич только-только начинал работать. «Мир-68» — так называл он его тогда. Картина должна была быть грандиозной по охвату событий в мире и неожиданности ассоциативных ходов и вся устремлена в завтрашний день. «Я хочу, чтоб люди задумались».

Тогда, в 1967-м, Ромм подметил, что молодежь Запада заражена цинизмом, отрицанием всего, что прямо или косвенно связано со старшими. Он передавал рассказ тогдашнего председателя Верховного суда РСФСР, который был в Стокгольме на международном конгрессе юристов, где, в частности, обсуждался вопрос о том, что преступность в мире очень «помолодела». Судья из Англии предложил к девяти утра пойти на стокгольмский рынок — туда, где, как ему говорили, собирается молодежь из разных стран; он хотел поговорить со своими соотечественниками. Предложение было с восторгом принято, и судьи утром отправились на рынок. Инициатор похода нашел нескольких своих молодых соотечественников, которые о чем-то оживленно спорили; увидев его, они замолчали. Он подошел к ним и поздоровался. Молодой человек оглядел его и ответил: «Пошел вон, полицейская морда!» — «Я не полицейский. Я просто хочу поговорить с вами». Тогда девушка сказала нежным голосом: «Уйдите, а то хуже будет — мы не любим таких, как вы». — «Каких?» — «Старых!»

— Понимаете? В глазах молодежи все скомпрометировано, и виноваты старшие, которые неверно устроили мир.

Зашла речь об интеллигенции, и Ромм сказал:

— Вся интеллигенция понимает, что капитализм не может обеспечить существование человечества. Что сегодня он нелеп. Каждый в одиночку — понимает, вместе — нет. Они никак не объединены. Ими командуют неграмотные люди — генералы типа Гровса, который во время войны «руководил» Оппенгеймером, Теллером, Ферми, Бором и другими. Вдобавок интеллигенты Запада не думают, что делают. Будучи антимилитаристами, совершенствуют запал к водородной бомбе. Понимая гибельность для людей дела, которым заняты, разрабатывают новые виды оружия со всей страстью исследователей.

Во время зарубежных поездок Михаил Ильич подметил такой парадокс: с одной стороны, «люди чудовищно одиноки в толпе», с другой, «человек все время на виду — невидимые глаза следят за вами повсюду. Арнштам рассказывал мне, как он спровоцировал в Нью-Йорке великолепный завтрак. Однажды, зная, что его подслушивают, он специально сказал у себя в номере, без свидетелей: «Какой жмот Эдлай Стивенсон — не может для советской делегации устроить банкет!» — и назавтра был банкет.

О многом еще говорил в тот вечер Ромм: и о гипертрофии военных исследований на Западе («даже дельфинов обучают возить торпеды»); и об опасной тенденции роста числа членов «ядерного клуба» («а каждая новая держава увеличивает шанс возникновения термоядерной войны»); о массовом ширпотребе, заменившем искусство.

И о многом-многом другом.

— Учтите, — сказал Михаил Ильич на прощание, — то, что я вам рассказал, только позиция, но не содержание картины. Наверно, будет две серии... — он помолчал, подумал и добавил: — Может, сниму и третью. Если не помру... Да, так я позвоню вам, когда буду ложиться, — вы ведь хотите засечь время?

В два часа ночи раздался звонок:

— Я иду спать. Но я совершенно забыл: главное в сациви — много чеснока! А почему у вас такой скучный голос?

Я все не находил эффектную концовку и потому сказал:

— Не знаю, как закончить...

— Нет ничего проще, — засмеялся Ромм, — поставьте точку!..

К. Ярматов. Возвращение. (Литературная запись В. Ишимова). Серия «Мемуары кинематографистов». М., «Искусство», 1980 [1].

Мемуары, как правило, пишутся тогда, когда деятельность человека в основных чертах уже завершена и ему остается лишь дать к ней своего рода послесловие, своеобразный авторский комментарий. В мемуарах человек принадлежит прежде всего своему прошлому. Требовать же от послесловия, от комментариев художественной выразительности нет никакого резона: тут принципиально иные задачи, внеэстетические. Художественный уровень мемуаров играет, конечно, значительную, но вовсе не решающую роль.

«В своей работе я стремился к возможно полной исторической правде, часто жертвуя ей красивыми или яркими чертами правды художественной» [2] — вот типичная позиция мемуариста.

В полном противоречии с ней — книга Камиля Ярматова «Возвращение».

Предоставим слово самому автору: «Воспоминания самый, быть может, субъективный, личностный жанр литературы. В самом деле, кто, кроме самого мемуариста, вправе определить, о чем именно и как именно ему писать, кого и как характеризовать, чему уделить главу, а чему — строку, что посчитать существенным, а что — третьестепенным. Ведь автор тут живописует не всеобщую историю, а лишь историю собственной жизни, и все вовлеченное в орбиту мемуарного повествования фиксирует — вольно или невольно, сознательно или ведомый особенностями своей памяти — в меру прикосновенности к своей личной судьбе. Отсюда ответственность и сложность: соблюсти справедливое по возможности равновесие меж субъективным и объективным в оценках событий и людей» (с. 334).

Вот в чем здесь дело — в отсутствии умиротворенной мемуарной завершенности, «готовости» судьбы.

Хотя внешне на первый взгляд все действительно выглядит по канонической схеме: патриарх, один из зачинателей кинематографа в Средней Азии кинорежиссер Камиль Ярматов, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии, художник, чьи имя и фильмы давно и прочно принадлежат истории, на склоне лет, увенчанный лаврами, пишет мемуары.

Но это только на первый взгляд.

Потому что какое там послесловие — книга оборвалась на полуслове, на подготовке к очередному фильму.

Ни о каком выключении из современности тут говорить не приходится. Не только мемуарной литературе принадлежит «Возвращение», а и современному кинопроцессу. Именно при таком подходе к этой книге — как явлению современного кинопроцесса — обнаруживаются ее действительный масштаб и смысл ее своеобразного и неожиданного построения. И современность тут подлинная — определяющая себя по отношению к уже накопленному опыту.

Об этом прямо говорит сам Камиль Ярматов: «Как ни странно, процесс возвращения, «материализации прошлого» катализирует практическую творческую работу, а та в свою очередь, в силу обратной связи, расшевеливает память...» (с. 334).

Тут, может быть, самое выразительное, самое показательное для нас — оговорка «как ни странно». Даже помимо сознательной установки, автор подходит к предмету повествования именно как художник — современный художник: с точки зрения накопленного кинематографического опыта. Реальные факты прошлого воспринимаются как материал, как возможные образы будущих произведений. А это заставляет художника заново осмыслить эпоху, которая сформировала его и дала ему такой мощный творческий заряд. Вот почему «Возвращение» одновременно и исторические записки, и художественное повествование. «Готовность», безвариантность мемуарного жанра побеждена здесь тем, что автор обращается с совершившимися фактами, как с образами будущих картин.

Потому в авторе прежде всего чувствуется художник — удивительно яркий и темпераментный, мастер построения сюжета, ироничный и патетический одновременно и глубоко современный в этом органичнейшем сплаве.

«Возвращение» — это, по существу, размышления крупного режиссера о своем творчестве, включенном в общий кинематографический процесс. Камиль Ярматов постоянно думает о перспективах нашего многонационального кино. Его книга ориентирована на будущее.

С этим как раз и связана одна ее интереснейшая особенность: о фильмах, созданных им ранее, режиссер говорит весьма скупо и без особого пиетета, которого можно было бы ожидать в традиционных мемуарах.

«Учтите знакомое вам естественное желание художника как можно скорее отодвинуться от проделанной работы. Во всяком случае, когда я примерно переваливаю за три четверти своей очередной филь-

---

[1] Ссылки в тексте даются по этому изданию.

[2] Короленко В. Г. Собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 8.

мы, я уже начинаю свою следующую фильму. Я люблю свои будущие фильмы и жалею фильмы сделанные. Это дает мне спокойствие и глубокое убеждение в своей основной правоте» [3].

Эти слова взяты из выступления Александра Довженко начала 30-х годов под выразительным названием «Любовь к будущим фильмам». Но в характере книги Ярматова они, как мне кажется, объясняют многое.

Видимо, эта черта была в крови у почти легендарного сегодня поколения п е р в ы х.

Исторические потрясения высвобождают энергию, дремлющую до поры в глубинах народной жизни. Она-то и сообщает искусству тот неистовый темперамент, образный накал, масштаб замыслов, которые потом поражают потомков. Явления, лежавшие в разных измерениях, неожиданно обнаруживали свою внутреннюю взаимосвязь. Мир представал как новое целое, которое необходимо было познать в процессе его созидания. Анализ и синтез в искусстве и в теории шли рука об руку и раскрывали свои безграничные возможности.

Поэтому именно монтажу суждено было стать первым оружием той революции, которую осуществил в языке мирового кино молодой советский кинематограф. Не удивительно, что для Камиля Ярматова кинорежиссура началась именно с монтажа, да еще знаменательнейшим образом полученного — из первых рук: «Этот вкус к монтажу, ко всяким в этом плане опытам, сопряженным с пробами и ошибками, неожиданными эффектами, привил мне мой бесценный учитель Лев Владимирович Кулешов... и часами просиживал я за монтажным столом, изобретая фантасмагорические стыки даже в дурном сне несоединимых кусков, сводя вместе персонажей разных эпох и континентов, играя суперкороткими планами в параллельном монтаже и испытывая от всего этого шипучий, как шампанское, холодок восторга...» (с. 149—150).

И у Ярматова, и у Кулешова был один общий учитель монтажа: эпоха-монтажер, гениальный и уникальный по своей универсальности. Это она самым дерзким образом сочетала несочетаемое: сводила вместе различные уклады, социальные слои, идеи; это она создавала из этих невероятных сочетаний совершенно головокружительные сюжеты, она задавала бешеный темп жизни, которая стремительно менялась на глазах поколения.

Кинематографисты учились монтажу — монтаж учил кинематографистов пониманию времени.

Монтажное мышление Ярматова сказалось и на построении его книги. В каждом из описываемых явлений, ситуаций, человеческих характеров режиссер стремится выделить черты контрастные, противоположные, как бы монтируя их. Из этого взаимодействия — сочетания, столкновения — противоположных черт и рождается сюжет, рождается образ.

На протяжении всей книги автор не «переозвучивает» время, а предоставляет ему полное право говорить своим собственным голосом (вот, кстати, почему так выразительны разнообразные документы тех лет, в изобилии введенные Ярматовым в текст, — своими интонациями они «работают» именно на о б р а з времени).

А ощущение этой противоречивости как доминанты времени и дает личный, шире — личностный опыт художника, в таком контексте оказывающийся опять-таки проблемой не мемуарной литературы, а современного кинопроцесса, причем проблемой особенно существенной как раз для кинематографа Средней Азии. Здесь кино более чем где-либо выступало посланцем нового мира, новых отношений. Уже самой своей спецификой оно противостояло сложившейся, традиционной системе искусства. Ибо «культура народов Средней Азии не знала практически изобразительного искусства — ислам запрещал изображать человека. И массового зрителя еще надо было научить самому элементарному: например, не воспринимать движущуюся фотографию как реальную действительность» (с. 143).

Тем самым кино имело тут все основания ассоциироваться впрямую с новыми отношениями, само становилось их образом, символом. Естественно, что и материалом своим оно начало избирать эти новые отношения. Прежде всего поэтому оно взяло на себя роль пропагандиста и инструктора новой жизни. Не случайно «в Таджикистане, так же, как и в Узбекистане, кинематограф начал развиваться прежде всего как средство политической информации, пропаганды и просвещения» [4]. Характерно, что и первые режиссерские пробы самого Ярматова — два агитпропфильма.

Камера — оружие: эта ассоциация не раз возникнет на страницах повествования. С камерой участвуют в сражении; попав в район действий басмачей, ее выдают за новейшее достижение военной техники, и даже из штатива делают хитроумное приспособление против бандитов. Не удивительно после этого, что первую свою полнометражную ленту «Эмигрант» автор характеризует так: «Картина в меру возможностей выполняла свое предназначение: била по баям и муллам, которые вели открытую агитацию против Советской власти...» (с. 166—167). Читатель имеет возможность проследить, как от «Эмигранта» режиссер шел к своим зрелым работам, среди которых лучшие его фильмы — «Алишер Навои», «Авиценна», «Одна среди людей». Этот путь — от агитфильмов, от хроникальных сюжетов, от полуцирковой эксцентриады, от короткометражных кинокомедий — типичен для поколения основоположников советского многонационального кино. Творческая биография Ярматова особенно показательна именно для кинокультуры республик Советской Средней Азии.

Молодое кино среднеазиатских республик, возникая

---

[3] Д о в ж е н к о А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 283.

[4] История советского кино в 4-х т., т. 1. М., 1969, с. 720.

как бы вопреки предшествующему культурному опыту своей аудитории, даже в противовес ему, ощущало себя совершенно свободным от прошлого. И это, видимо, неизбежно, пока кинематограф не врастет окончательно в культурную почву, пока не станет полноценным фактом национальной культуры. Тогда обращение к личному опыту художника оказывается неизбежным.

Но для того, чтобы экран начал свободно говорить на языке своей культуры, нужно сначала научить его говорить вообще.

Такого рода задачу в первую очередь и предстояло решить Ярматову. В этом смысле к его творческой биографии вполне подходит определение, данное некогда Льву Кулешову: Камиль Ярматов не только делал свои фильмы, но и создавал основы кинематографии среднеазиатских республик.

Когда это осознается, вопрос о выразительных средствах перестает быть чисто эстетической проблемой. «Возвращение» это доказывает с непреложностью документа. Мы видим, как авторский кинематограф Ярматова развивается поначалу в пределах канона. Как вызревает в нем подлинный герой времени, как бы воплощающий, фокусирующий авторскую поэтику. С появлением такого героя наступает зрелость кинематографа и разрушаются канонические рамки.

Такой герой появился у Ярматова в «Буре над Азией», и именно поэтому картина оказалась этапной не только для его творчества, но и для всего узбекского кино. В Юсупе Ялантуше, герое гражданской войны в Средней Азии, просматриваются не только черты «туркестанского Боженко» Хамдама-Хаджи Каландарова, с великолепной красочностью описанного в «Возвращении», но и самого режиссера.

Мы видим, мы понимаем, что художник в каждый момент своей жизни творил историю — и сражаясь в кавалерийском полку в годы гражданской войны, и снимая фильмы. Вот почему столько внимания в этой книге уделено вещам, казалось бы, чисто техническим, производственным: для автора производство и творчество — синонимы. Принцип изображения людей в «Возвращении» основан на восприятии их как сотворцов. И признание автора: «Да, я счастливый человек — всю жизнь мне везло на дружбу с прекрасными и колоритными людьми, влюбленными в то дело, которому мы служили вместе» (с. 186), — можно отнести не только к кинематографу.

Ощущение непрерывности становления — вот главная тема этой книги, пронизывающая ее, обусловившая и сам факт ее появления, и своеобразие повествования. Название ее, казалось бы, типично мемуарное, имеет двоякий смысл, как и эпиграф: «Вспоминать — значит возвращаться». Осмыслив прошлое, человек получает возможность двигаться дальше, в будущее. Возвращение в прошлое здесь одновременно и возвращение из прошлого в современность. Современности и будущему принадлежит то киноискусство, которое моделирует, прогнозирует Камиль Ярматов.

И все же — новый кинематограф на восьмом десятке?

Ну что ж, таковы были мощь и энергия времени, это поколение сформировавшего и им сформированного. Выдвигал же Александр Довженко в конце 20-х годов лозунг: «Мы собираемся работать до ста лет. Просим нам не мешать». Камилю Ярматову помешала смерть. Но жизнь его кинематографа продолжается.

Евг. Марголит

Медали имени А. П. Довженко

За создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему присуждены:

Золотая медаль имени А. П. Довженко — **Маркову Г. М., Шиму Э. Ю.**, — авторам сценария; **Иванчуку Ю. Г.**, режиссеру; **Гинзбургу В. А.**, оператору; **Галею Е. М.**, художнику; **Бирюкову В. Е.**, актеру — за создание художественного фильма «Приказ: перейти границу» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького).

Серебряные медали имени А. П. Довженко:

Крейну Л. А., автору сценария; **Дашкевичу А. И.**, режиссеру; **Тимковскому Б. В.**, оператору; **Ростоцкому А. С.**, актеру — за создание художественного фильма «Правда лейтенанта Климова» («Ленфильм»);

Туманишвили М. И., режиссеру — за последовательное воплощение темы современной Советской Армии в художественном кинематографе.

«Хочу работать в кино»

Интервью по просьбе читателей

В редакционной почте нашего журнала большое место занимают письма, в которых молодые читатели, вчерашние или нынешние школьники, задают вопросы: как получить ту или иную кинематографическую специальность, какие существуют высшие и средние кинематографические учебные заведения, каковы условия и сроки приема в них и т. д. Ответить нашим читателям мы попросили заместителя начальника Управления кадров и учебных заведений Госкино СССР, начальника отдела учебных заведений, кандидата экономических наук, доцента Павла Александровича Мухина.

— Павел Александрович, первый вопрос: какие учебные заведения готовят кинематографистов?

— В системе кинематографии два института готовят специалистов для нашей сферы. Во Всесоюзном государственном институте кинематографии — пять факультетов.

Сценарно-киноведческий факультет — «колыбель» будущих кинодраматургов и кинокритиков. Сценаристы — выпускники ВГИКа — работают в игровом, документальном, научно-популярном, мультипликационном кино. При подготовке студентов киноведческого отделения последнее время все большее внимание уделяется не только «чистой» киноведческой науке, но и специфике работы в кинофикации, кинопрокате.

Постановочный факультет ВГИКа состоит из двух отделений. На режиссерском отделении готовятся специалисты по нескольким профилям: режиссер художественного, документального, научно-популярного, учебного кино- и телефильма. Подготовка на актерском отделении в отличие от аналогичных театральных факультетов исходит из специфики творческого и производственного процессов в кино.

Кинооператорский факультет, как это и явствует из его названия, готовит операторов для кино и телевидения. Обучение студентов на этом факультете предусматривает подготовку специалистов, владеющих самой новой кинотехникой, умеющих снимать многокамерным методом, освоивших сложное и трудоемкое мастерство комбинированных съемок.

Художников всех профилей — художников-постановщиков, художников по костюмам, художников-мультипликаторов — готовит художественный факультет.

На экономическом факультете ведется подготовка по специальности «Экономика кинематографии». С нынешнего учебного года на факультете произошло разделение: экономистов, которые будут работать непосредственно в съемочных группах в качестве директоров, заместителей директоров, администраторов и т. д., готовит отделение организации кинопроизводства, а планово-экономическое отделение будет выпускать специалистов, в компетенцию которых входит планирование, исследование экономической эффективности работы кинематографа.

Более подробно о каждом из факультетов киноинститута желающие могут узнать из книги, недавно вышедшей во Всесоюзном бюро пропаганды киноискусства: «ВГИК — школа киноискусства».

В кинематографе существует немало инженерно-технических профессий. Этих специалистов готовит Ленинградский институт киноинженеров (ЛИКИ), имеющий три факультета. Механический факультет осуществляет подготовку инженеров по специальности «Киноаппаратура». Надо сказать, что название факультета, к сожалению, отталкивающее людей несведущих, устарело, и мы намерены его изменить в соответствии с характером и уровнем преподавания, которое ведется с учетом последних достижений науки и техники. Студенты изучают электронику, моделирование, даже дизайн: важно, чтобы кинооборудование не только безупречно функционировало, но и отвечало определенным эстетическим требованиям.

Второй факультет института — электротехнический — готовит звукотехников, создающих аппаратуру для озвучивания кинофильма. На этом факультете каждый год из самых способных и одаренных в музыкальном отно-

шении студентов формируются группы по подготовке звукооператоров.

Специальность выпускников химико-технологического факультета — химическая технология кинофотоматериалов. Ведь успех фильма зависит не только от его идейно-художественного уровня, но и в немалой степени от технического качества киноизображения.

Кроме двух названных институтов, есть у нас Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров, куда принимаются люди с высшим образованием, имеющие определенные данные для работы в кино.

Хочется напомнить, что кинематограф — многоотраслевая система, включающая сферы кинопроизводства, тиражирования фильмокопий, кинопроката, киносети, киномеханической промышленности, в которой только рабочих специальностей насчитывается более трехсот. Да и съемочная группа любого фильма включает 30—50 человек, среди которых, кроме перечисленных профессий, трудятся работники самых разных профилей. Специалистов среднего звена кинематографистов выпускают в нашей стране десять кинотехникумов по двум специальностям: кинооборудование и экономика кинематографии.

А благодарную и очень важную профессию киномеханика можно приобрести в школах киномехаников, которые функционируют во всех союзных республиках.

— Многих наших читателей интересуют формы обучения в институтах кинематографии. Расскажите, пожалуйста, об этом.

— Во ВГИКе и в ЛИКИ есть дневная и заочная формы обучения. Кроме того, для москвичей при ЛИКИ функционирует Московский общетехнический заочный факультет, где ведется подготовка специалистов по всем специальностям института. Кинорежиссура, актерское мастерство и мастерство художника преподаются только на дневных факультетах.

— А каковы условия приема в эти институты? Какими данными должны обладать абитуриенты, чтобы успешно сдать вступительные экзамены?

— В Ленинградский институт киноинженеров — за исключением звукооператорского отделения — прием ведется на основании школьных программ, как во всех технических вузах страны.

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии по большинству специальностей к общеобразовательным экзаменам допускаются только абитуриенты, прошедшие предварительный творческий конкурс, цель которого — выявить художественные способности поступающих.

Например, тем, кто хочет поступить на кинооператорский факультет, надо уметь фотографировать, разбираться в оптике, иметь хотя бы элементарное понятие о композиции снимка и кинокадра, о выразительных возможностях освещения.

Поступающим на сценарно-киноведческий факультет следует продемонстрировать свои литературно-критические способности, представить печатные работы.

Обязательное предварительное среднее художественное образование (а не просто умение рисовать, как иногда ошибочно полагают) необходимо для поступления на художественный факультет института.

Сложно пройти конкурс и на режиссерское отделение. Задача комиссии — выявить способность абитуриента к художественному мышлению, широту его кругозора, политическую и идеологическую подготовку, уровень культурного развития.

Как правило, успешно учатся, потом становятся интересными мастерами люди, пришедшие на сценарное и режиссерское отделения с определенным жизненным опытом. Поэтому нередко на вступительных экзаменах педагоги отдают предпочтение тем, у кого за плечами интересная трудовая биография, служба в рядах Советской Армии, работа на киностудиях страны, в системе кинематографии.

В соответствии с этими требованиями с 1 января каждого года ВГИК ждет работы на очередной творческий конкурс.

— Не все знают, когда проходят экзамены в учебных заведениях кинематографии.

— В Ленинградском институте киноинженеров, как и в кинотехникумах, экзамены идут в августе. А во ВГИКе они начинаются раньше — в июле.

— В нашей почте есть письма с вопросами, касающимися подготовки специалистов, о которых вы пока не упомянули. Например о бутафорах, гримерах, реквизиторах, осветителях.

— Их не готовят ни вузы, ни техникумы, для них действует разветвленная и, как показывает практика, эффективная система повышения квалификации работающих на киностудиях специалистов.

— Многие наши юные читатели, а главным образом читательницы, спрашивают, где можно научиться киноактерскому мастерству?

— Прежде всего, как я уже говорил, во ВГИКе. Но, как все зрители, конечно, знают, в кино успешно снимаются и театральные актеры. 17 высших учебных заведений страны —

театральные, театрально-художественные, консерватории — имеют отделения, выпускающие молодых исполнителей, в дипломах которых записано: «актер драматического театра и кино».

— А есть ли специализированные учебные заведения по подготовке работников для телевидения?

— Такого вуза нет, специалистов для системы телевидения готовят те же институты: ВГИК и ЛИКИ. В дипломе об окончании ряда факультетов этих институтов записано, что специалист может работать как в кино, так и на телевидении, например «режиссер кино- и телефильма», «художник кино- и телефильма» и т. д.

— В некоторых письмах встречаются просьбы подробнее рассказать о подготовке киноспециалистов в Киеве и Тбилиси на базе театральных вузов этих городов.

— Да, действительно, Грузинский государственный театральный институт имени Ш. Руставели и Государственный институт театрального искусства УССР имени И. К. Карпенко-Карого готовят специалистов по ряду кинематографических специальностей: в Киеве — режиссеров, операторов, актеров и киноведов, в Тбилиси — режиссеров. Кроме того, в Ленинграде существует Институт театра, музыки и кинематографии, ведущий подготовку актеров драматического театра и кино.

— Спасибо, Павел Александрович, за подробный рассказ. И в заключение — что бы вы хотели пожелать тем, кто решил посвятить себя кинематографу?

— Прежде всего, я хотел бы пожелать тем, кто решил поступать во ВГИК или ЛИКИ, как следует подумать, все взвесить. Ведь для успеха нужны не только призвание, способности, талант, но и горячая преданность кинематографу, который не только дарит радость удач, но и требует напряженного, нелегкого повседневного труда. Вот этой преданности избранному делу мне бы и хотелось пожелать всем, кто выбирает замечательную, хотя и сложную профессию кинематографиста.

Интервью вела И. Светлова

Письмо в редакцию

В этом номере мы печатаем письмо тов. Масленниковой Т. А. из Северодвинска о клубах любителей кино, обратившее на себя внимание серьезностью и, можно сказать, проблемностью разговора о том, что же такое киноклубы и какова их функция.

Публикуя это письмо, редакция приглашает всех читателей, заинтересованных в плодотворной работе киноклубов, принять участие в обсуждении данного вопроса и рассказать об опыте работы известных вам киноклубов, поразмышлять о положительных сторонах этого опыта и нерешенных проблемах.

Уважаемые товарищи!

В нашем городе (население более 200 тысяч) несколько лет действует городской клуб любителей кино. Однако, на мой взгляд, польза от работы этого клуба невелика. Два десятка избранных (я тоже в их числе) первыми смотрят новые фильмы, изредка бывают вступительные лекции, при случае — встречи с заезжими кинематографистами. И это — все. В то же время проблема зрителя, проблема проката в городе — острейшая. Широко идут низкопробные зарубежные фильмы, а отличные отечественные картины держатся мало, идут вторым экраном, изредка, в маленьких кинотеатрах. Свое слово в этой важной, очень важной сегодня работе со зрителем должен сказать и городской клуб. Я журналист, мой вклад — рецензии на фильмы, которые стараюсь писать по мере возможности. Но должна быть и какая-то организаторская работа, в которой должны участвовать все члены клуба.

Большая просьба: во-первых, сообщить адрес клуба любителей кино, где работа по пропаганде кинопроизведений идет хорошо; во-вторых, рассказать об опыте работы клубов на страницах журнала «Искусство кино».

Сейчас мы организуем кинотеатр «Анонс» на общественных началах, но каким он будет и какое участие должен принять в этом клуб — весьма туманно представляем. Будем очень благодарны за помощь.

Масленникова Т. А.,
ответственный редактор городского радио, член Союза журналистов СССР

Северодвинск

Н. В. Зайцев

Николай Васильевич Зайцев ушел из жизни неожиданно и слишком рано. По запасу оптимизма, энергии, жизнелюбия он должен был бы жить долго, очень долго...

Около двадцати лет доктор искусствоведения, профессор Зайцев заведовал научно-исследовательским отделом Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. В этот институт он пришел вскоре после войны, здесь закончил аспирантуру, работал, вырос в ученого, начал сам готовить аспирантов — молодых специалистов по театру и кино.

Н. В. Зайцев поощрял новое: при нем в институте начали разрабатываться современные направления в изучении искусства, создавались коллективные труды и монографии, проводились научные конференции. Возобновил свою работу сектор фольклора, была организована секция эстетики и социологии искусства. Николай Васильевич уделял всему равное внимание. Но, как многим казалось, особенно любил кино. И в науке он имел свои пристрастия — темы его исследований были связаны с глубинными внутренними чертами его личности. Николай Погодин — его творчеству Н. В. Зайцев посвятил монографию, о Леониде Леонове написал книгу «Театр Леонида Леонова» и не одну статью. Два издания выдержала монография «Правда и поэзия ленинского образа». Она внесла серьезный вклад в осмысление советской театральной и экранной Ленинианы.

Особое место в трудах Н. В. Зайцева заняла военная тема. К ней он возвращался снова и снова на страницах своих книг и статей, редактируя сборники. Последний из них — «Память грозовых лет» — о современном решении кинематографом темы Великой Отечественной войны.

Н. В. Зайцев был деятелен: он охотно писал газетные статьи, читал лекции, появлялся на экранах телевизоров; его голос часто звучал по радио. Он не пропускал театральных премьер, выставок, просмотров в Доме кино. Оставалось только удивляться — откуда он берет силы и время, чтобы так интересно, так наполненно жить!

Н. В. Зайцев был человеком мужественным, открытым, искренним, доброжелательным. Утрата такого человека — большая потеря для нашего общего дела, для всех, кто его знал.

Н. Горницкая, Н. Вольман, И. Сэпман, В. Кузнецова, С. Гуревич, Л. Муратов, Р. Копылова, А. Казин, Л. Шварц, И. Садовская

Александр Караганов

Главная наша забота

Незадолго до наступления нынешнего года в Праге состоялось совещание руководителей союзов кинематографистов и работников телевидения социалистических стран, в работе которого приняли участие представители Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кубы, Лаоса, Польши, Румынии, СССР и Чехословакии. Такие совещания проводятся регулярно с целью наметить программу совместной деятельности кинематографистов братских государств социализма на следующий год. Однако на этот раз — так диктуют жизнь и весь ход современного исторического развития — наряду с обычными вопросами, планами двусторонних и многосторонних встреч, конференций, симпозиумов, международных кинофестивалей предметом нашего обсуждения стали вопросы внеочередные, вопросы чрезвычайной важности; главным среди них был вопрос об особой ответственности кинематографистов братских государств социализма в свете нынешней, весьма сложной и вызывающей серьезное беспокойство международной ситуации, о том, что конкретно могут и обязаны они сделать для сохранения мира на земле, участвуя в борьбе за продолжение разрядки и развитие честного, взаимовыгодного сотрудничества кинематографий разных стран.

Всякому здравомыслящему человеку, искренне озабоченному состоянием международного климата, каким он складывается в наши дни, в начале 80-х годов, ясно, сколь велика эта ответственность. Сегодня тон в политике США и возглавляемом ими блоке НАТО задают наиболее воинственные группировки, агрессивные круги империализма пытаются подорвать мирное сосуществование, столкнуть народы на путь вражды и военной конфронтации. Ослепленные классовой ненавистью к социализму реакционные политические деятели Запада цинично обсуждают планы развязывания ядерной войны. Империализм не желает считаться с реальностями нашей эпохи, с реальностями времени, в котором магистральный путь развития человечества определяют силы социализма, мира и прогресса. Все это создает угрозу жизни народов, угрозу существованию всей современной цивилизации.

Понятно, что в создавшихся условиях кино и телевидение, весь комплекс средств так называемой аудиовизуальной культуры в той или иной степени оказывается вовлеченным в борьбу идей — на экране и вокруг экрана. Отсюда и проистекает особый характер нашей общественной ответственности, уровень которой ныне многократно возрос. Не хочу сейчас повторять хорошо знакомые истины, излагать тезисы, с которыми и я, и другие авторы уже не раз выступали на страницах журнала «Искусство кино», и приведу, быть может, не самый веский и не самый научный аргумент, еще раз, однако, подтверждающий силу воздействия кинематографа и телевидения на настроения массовых аудиторий в наше время. Напомню, что когда два с половиной года назад в США проходили президентская предвыборная кампания, а затем — выборы в конгресс Соединенных Штатов, американская печать неоднократно отмечала следующий очень характерный факт: преимущественные возможности часто приобретали кандидаты, которые не только хорошо «слушаются», но и хорошо «смотрятся» на эк-

ране. Да, сегодня аудиовизуальные (включающие слово и изображение — в их единстве) методы передачи информации и распространения идей приобрели поистине магическую силу! Поэтому острота идеологического противоборства в кинематографе, на телевидении постоянно возрастает; отсюда же проистекает напряженность борьбы за экран и огромную важность приобретает вопрос о том, *кто* и *как* определяет линию развития экранных искусств, кинопублицистики, содержание и идейную направленность кинорепертуара и программ телевещания.

Естественно, что в современной сложной международной обстановке особенно ожесточенной становится борьба вокруг кинематографа мира социализма. Вновь напомню, что в былые времена реакционная буржуазная кинокритика постоянно предпринимала попытки «расстрелять» советскую кинематографию «по частям». В этой связи всячески превозносили 20-е годы как якобы самый (если не единственный) плодотворный период в истории нашего кино, называя его «авангардом» и стараясь «ударить» им по 30-м годам, когда, мол, у нас начался период «дидактического кинематографа». Приблизительно в том же духе на Западе восторгались некоторыми нашими фильмами 50-х годов, называя их «светлячками оттепели», — опять-таки для того, чтобы использовать их в весьма неблаговидных целях, ничего общего не имеющих с поисками истины: показать, что к началу 60-х годов с «оттепелью» в художественном творчестве у нас было покончено и снова началась «ночь стагнации», период подавления кинематографа как искусства. Пробовали использовать против нас и такие, с позволения сказать, «концепции», согласно которым «спонтанное развитие» «поэтического кино» в нашей стране в процессе «свободного творчества» (имелась в виду, разумеется, «свобода» экрана от его общественных функций прежде всего) могло бы обеспечить практически безграничный прогресс кинематографии...

Понятно, что такого рода «концепции», при всем их внешнем наукообразии, рассчитаны в первую очередь на людей неосведомленных или просто невежественных, если говорить более откровенно. У тех, кто действительно знаком с историей нашего социалистического киноискусства, нет ни малейших сомнений в преемственности реалистических традиций, которая отчетливо прослеживается на любом из этапов его развития: путь, пройденный советским кино за шестьдесят с лишним лет, есть путь непрерывного (пусть и не всегда равномерного) движения к новым и новым рубежам идейной и эстетической зрелости на основе обновляющих художественных критериев, отвечающих методу социалистического реализма. Кроме того, известно ведь, что никакое искусство не может существовать без движения и вне движения времени, не может успешно развиваться и совершенствоваться на одних и тех же конкретных «программах». Сменяемость «программ» в ходе изменений, совершающихся в самой жизни, — это необходимая и естественная закономерность прогресса художественного творчества, обязательный закон существования искусства. Так, после 20-х годов, когда наше кино пыталось прежде всего осмыслить общие, определяющие черты масштабных исторических сдвигов, вызванных победой Великой Октябрьской социалистической революции, пришел кинематограф 30-х, отобразивший «черновую работу» строительства, коренную перестройку массового сознания, кинематограф, в гораздо большей мере концентрировавший свое внимание на личности отдельного человека, на его психологии, нравственном мире и социальной позиции. Как закономерное следствие этого, наряду с эпическим, монтажным, «поэтическим» киноискусством, воспевшим могучую силу и красоту подвига поднявшихся на борьбу революционных масс, стал развиваться кинематограф психологический, анализирующий характер, внутреннее состояние человека, трудный процесс его становления в новых общественных условиях, его рост. Но подобные перемены, конечно же, не означают, будто между 20-ми и 30-ми годами пролегает резкий водораздел; и в нашем сегодняшнем киноискусстве нетрудно обнаружить родовые черты и истоки, свидетельствующие об исто-

рически непрерывном и едином в своих имманентных качествах характере развития многонационального кинематографа Советского Союза.

Однако и сегодня отнюдь, я думаю, не случайно буржуазная критика снова возвращается к уже, казалось бы, обнаружившим свою несостоятельность тезисам, опять предпринимая попытки расчленить кинопроцесс в нашей стране, вырвать из него отдельные, якобы «непоказательные», «оппозиционные» явления, противопоставить творчество одного или нескольких режиссеров творческой практике их коллег, не брезгуя при этом ни передержками, ни даже явно злонамеренными измышлениями. Хочу подчеркнуть, что теперь это делается намного чаще и с гораздо большим рвением, чем, скажем, лет десять назад: острота идеологической борьбы, политическое противоборство неизбежно обостряют и борьбу идей в сферах, не собственно политических. В киноведении и кинокритике, в частности.

Как раз накануне Пражского совещания я, просматривая свежие номера газет и кинематографических журналов, выходящих на Западе, еще раз убедился, насколько заметно сказывается на помещенных в них публикациях по вопросам кино климат «психологической войны», которую ведет против нас буржуазная пропаганда. Насколько лживее становится ложь, еще откровеннее — клевета, а дезинформация приобретает порой просто нелепые по своей курьезности и отсутствию здравого смысла формы.

Путь советских фильмов на экраны западных стран никогда не был простым, но сегодня «железный занавес» воздвигается не только с целью затруднить знакомство западной киноаудитории с нашими картинами, но и для того, чтобы как можно реже и как можно менее правдиво информировать ее о реальном состоянии киноискусства в Советском Союзе. Расчет понятный: недостаток правдивой информации создает удобную предпосылку для всякого рода инсинуаций и демагогических вывертов враждебной нам пропаганды, оказывающих определенное воздействие на людей, слишком мало знающих о нас и о нашем кино. Причем, повторяю, иногда просто до смешного доходит! Вот что пишут, например, о фильме В. Меньшова «Москва слезам не верит», как известно, получившем высшую премию Американской киноакадемии: «Наконец-то на советском экране появился б ы т»... Мать честная! Да ведь подобное «откровение» можно адресовать лишь читателю, который за всю жизнь если и видел, то, наверное, два-три наших фильма, не больше. Однако это еще не самая очевидная нелепость из тех, что публикуются в западной прессе в связи с картиной «Москва слезам не верит». Оказывается, в фильме режиссера В. Меньшова впервые в советском кино разрабатывается тема личного счастья, и «эти размышления о счастье вызвали раздражение официальных идеологов»... Читатели журнала «Искусство кино», наверняка знакомые и с самой картиной, и с материалами, сопровождавшими ее выход на экраны, знают, что если у нас и высказывалось известное неудовлетворение, то — исключительно в связи с суждениями некоторых критиков, в фельетонном тоне комментировавших отдельные недостатки фильма, побившего все рекорды посещаемости. Последнее обстоятельство надо, конечно, исследовать, анализировать внимательно и беспристрастно, чего, кстати, в нашей критике на должном уровне еще не сделано. В остальном же фильм «Москва слезам не верит» — это фильм счастливой судьбы. И о каком «раздражении официальных идеологов» можно говорить, обсуждая картину, получившую Государственную премию СССР!

Похожие нелепицы можно встретить и в зарубежных комментариях, относящихся к работе В. Абдрашитова «Слово для защиты». Даже формулировки похожи: «Критическое отношение в официальных кругах встретил фильм «Слово для защиты», в котором женщина-прокурор проявляет солидарность с женщиной-обвиняемой, убившей своего мужа». Здесь все даже по фактам, по сюжету неверно. Не говоря уж о существе данного высказывания, настолько далекого от истины, что, право, диву даешься: как же подобные писа-

ния могут публиковаться солидными органами буржуазной печати! «В картине высказано понимание того, что требуется не изменение человеческой природы, а изменение социальной структуры жизни», — это снова о фильме «Москва слезам не верит». Вот уж, действительно, голодной курице все просо снится!.. По «логике» наших идеологических противников получается, будто картина «Москва слезам не верит» намекает на необходимость изменить общественные условия существования показанных в ней персонажей. О чем же, собственно, идет речь? О замене советского строя каким-то другим, так, вроде?.. Но ведь именно в условиях советской действительности героиня ленты обрела свою счастливую судьбу. Во всех отношениях удачную и настолько непохожую, кстати, на судьбы многих и многих ее современниц, живущих в условиях капитализма...

На совещании в Праге мои товарищи и коллеги из социалистических стран приводили и другие — очень похожие на эти — примеры. О чем же они свидетельствуют, в первую очередь? Как я полагаю, о том, что сегодня на Западе, делая все возможное, чтобы не допустить произведения социалистического кинематографа на экраны кинотеатров капиталистических стран, одновременно не менее рьяно стараются дать предвзятую оценку тем немногим фильмам, которые доходят до западного зрителя, зачастую прямо искажая их содержание, их идейный смысл.

Но, к сожалению, и об этом я тоже не вправе умолчать, случается, что отдельные наши кинематографисты не до конца, видимо, осознавая всю сложность и остроту современной международной ситуации и обусловленной ею идеологической борьбы, всю хитрость и изощренность методов, к которым прибегают враги социализма, проявляют неосмотрительность и дают западной пропаганде повод использовать наш социалистический фильм против нас же. Иногда, впрочем, это делается не только в силу недопонимания огромной и трудной ответственности, которой облечен в наше время художник, чье творчество является частью мировой социалистической культуры. Хочу напомнить, что еще задолго до общественно-политического кризиса в Польше у многих деятелей кинематографий братских стран вызывали вполне понятное чувство озабоченности и тревоги отдельные фильмы, созданные польскими кинематографистами. Речь идет о картинах, которые прямо способствовали распространению в польском народе настроений, враждебных социализму. И не секрет, что когда ситуация достигла крайней степени остроты, когда, по сути дела, на карту были поставлены судьбы социализма в народной Польше, среди кинематографистов со всей отчетливостью проявились антисоциалистические тенденции; в некоторых лентах, как игровых, так и документальных, ставились под сомнение принципы, положенные в основу общественной жизни Польши, в основу строительства ее новой экономики и культуры под руководством партии коммунистов, в них содержалась огульная, очернительская критика всего того, что было достигнуто социалистической Польшей в послевоенный период, когда трудящиеся стали подлинными хозяевами страны.

Разумеется, мы не собираемся закрывать глаза на те недостатки и нерешенные проблемы, которые есть сегодня в жизни социалистических государств; если кино не станет вовсе обращать на них внимания, оно попросту не выполнит своей важнейшей общественной задачи по искоренению всего отжившего и ошибочного, от чего еще не до конца свободна наша действительность. Реализм есть реализм. А правда подлинного искусства бывает подчас и суровой, и горькой... Ясно, однако, что односторонне критическое, ничего общего не имеющее с конструктивной, общественно полезной критикой развитие киноискусства не способствует утверждению социальных и нравственных ценностей нашего мира. И в этом смысле урок, вытекающий из конкретных результатов деятельности польских кинематографистов в обозначенный период, является, по-моему, весьма серьезным и поучительным.

Неплодотворные тенденции, заслуживающие, на мой взгляд, критической оценки; намеча-

ются сегодня и в некоторых других социалистических кинематографиях, проявляясь, разумеется, с меньшей остротой и в гораздо более скромных масштабах. Но обращать на них своевременное внимание просто необходимо, коль скоро все мы заинтересованы в успешном, поступательном развитии социалистического киноискусства на благо народов наших братских стран — в полном соответствии с теми историческими целями, которые стоят перед нами.

Скажем, вряд ли кому-то придет в голову оспаривать тот факт, что венгерская кинематография в целом развивается на здоровых социалистических началах и числит за собой значительные идейно-творческие достижения. Вспомним хотя бы лучшие работы Иштвана Сабо и Золтана Фабри, Андраша Ковача и Ласло Лугошши. Можно назвать в этой связи имена других видных венгерских кинематографистов, в их числе и совсем молодых режиссеров, удачно дебютировавших в 70-е годы. Однако и в венгерском кино есть отдельные явления, на мой взгляд, довольно спорные, дающие повод для критики.

Сошлюсь на один такой пример. Осенью минувшего года в Будапеште проходили заседания совместного секретариата Союза кинематографистов СССР и Союза работников кино и телевидения Венгрии. Участникам встречи был показан новый фильм режиссера Кароя Макка «Глядя друг на друга», который, заметим, представлял венгерскую кинематографию на последнем Каннском фестивале. Мы знаем Кароя Макка как опытного режиссера, великолепного мастера, помним его интересные фильмы, отмеченные тонким вкусом и оригинальной фантазией. Но на этот раз он сделал картину странную, двусмысленную, чтобы не сказать больше. В начале картины есть несколько удачных сцен, достоверно воспроизводящих обстановку в венгерской деревне в период «второй коллективизации», последовавшей за событиями 1956 года. Однако к сюжету произведения, к его сути они имеют весьма и весьма косвенное касательство, а основные события фильма группируются вокруг истории двух женщин, работающих в какой-то редакции и состоящих в интимной связи друг с другом. Их противоестественные отношения, показанные на экране довольно откровенно, строятся сложно, а заканчиваются разрывом. И тогда одна из этих дам, та, которой принадлежит активное начало, будучи оскорбленной в своих «лучших чувствах», в отчаянии бежит куда-то в направлении границы, через лес. Для того, очевидно, чтобы там, за кордоном, найти возможность осуществить свои «права человека» — право на лесбийскую любовь в данном случае... Но ей этого сделать не удается — нарушительницу расстреливают из автоматов венгерские пограничники.

Спрашивается, как же может быть истолкована подобная лента в буржуазной критике? На этот счет вряд ли могут быть два мнения: конечно же — в антисоциалистическом духе. Наверняка «прозорливые» интерпретаторы увидят здесь нечто вроде символа «системы подавления личности» или чего-нибудь в том же духе...

Завершая это отступление, мне хочется еще раз подчеркнуть: все мы сегодня обязаны работать точнее, относиться к нашему общему делу более вдумчиво и ответственно, никогда не упуская из виду всей сложности и серьезности существующего в мире положения.

И все же — при всем при том, что идеологическая борьба в сфере кинематографии ныне достигла крайней степени остроты, и это единодушно было признано участниками пражской встречи — в центре нашего внимания находились не вопросы чисто кинематографические и эстетические, связанные с практикой киноискусства. Главным предметом нашего обсуждения, к которому все делегаты проявили активный интерес, стали в о п р о с ы п о л и т и к и. Все представители творческих союзов братских стран социализма обнаружили четкое и глубокое осознание того обстоятельства, что над человечеством нависла смертельная опасность, что сегодня вероятность возникновения нового мирового конфликта с применением оружия невиданной разрушительной силы, способного уничтожить все живое на нашей планете, — возросла как ни-

когда. Без всяких преувеличений можно сказать, что за все послевоенное время мы не переживали более тревожного момента. В создавшейся обстановке абсолютно несостоятельными выглядят представления, согласно которым вопросы войны и мира — ключевые вопросы современного общественного развития — решаются будто бы только профессиональными политиками, в высших эшелонах власти. Такие представления, неверные по существу, несут в себе и немалую опасность, ибо оказывают демобилизующее влияние на деятелей культуры, ставят под сомнение огромные потенциальные возможности, которыми на самом деле обладают получившие, как я уже говорил, колдовскую силу кинематограф и телевидение, способные очень многое сделать для создания благоприятного, отвечающего жизненным интересам человечества климата в мире. Или — для разрушения такого климата. Мне представляется бесспорным, что экранные искусства могут выступать в качестве существенного фактора, помогающего или создающего дополнительные препятствия силам мира в их справедливой борьбе. Не случайно же именно в начале 80-х годов на экранах Запада одна за другой стали появляться ленты, у которых, независимо от указанных в титрах имен и фамилий, один и тот же общий «режиссер-постановщик» — оголтелый антисоветизм. «Огненный лис», «Мирные игры», «Энигма», «Операция «Фокс-бэт», «Человек из Праги», «Шпион, вставай!», «Последняя командировка» — вот неполный перечень фильмов, предназначенных для большого и малого экранов, сделанных в США и Великобритании, во Франции и в Канаде, на все лады муссирующих лживый тезис империалистической пропаганды о «советской угрозе», полных нелепых измышлений по поводу жизни в государствах социализма и внешней политики социалистического содружества, заставляющих вспомнить недобрые времена «холодной войны». Некоторые из этих картин сделаны вполне профессионально, большая же часть сработана кое-как, на скорую руку, но не это сейчас главное. Основное значение имеют, на мой взгляд, следующие аспекты: во-первых, совершенно очевидно, что увеличение производства подобных лент, наблюдающееся в самое последнее время, есть прямой результат ужесточившегося агрессивного империалистического курса США и их ближайших союзников, курса, нуждающегося в соответствующем пропагандистском обеспечении; во-вторых, несмотря на попытки использовать преимущества наиболее зрелищных жанров и популярность некоторых известных актеров, фильмы эти встречают, как правило, довольно холодный прием не только у массового зрителя, но и в самой буржуазной прессе, которая вроде бы должна их всячески поддерживать.

Последнее, по-моему, вполне объяснимо и связано, вероятно, в основном с тем, что к началу 80-х годов в умонастроениях зарубежной общественности, в частности — западной интеллигенции, произошли очень существенные изменения. В последнее время движение за мир и разоружение, особенно в странах Западной Европы, приобретает поистине грандиозные масштабы, причем его размах и состав его участников таковы, что буржуазным пропагандистам пришлось даже отказаться от своего излюбленного утверждения, согласно которому движение сторонников мира всегда трактовалось ими как «дело рук коммунистов». Сегодня представители левых сил и люди, придерживающиеся консервативных взглядов, католики и протестанты, либеральная буржуазная интеллигенция и радикально настроенная молодежь, отбросив разделяющие их разногласия, объединяются в своем стремлении отвести от человечества военную угрозу. Сошлюсь на собственный опыт. Например, когда в 60—70-е годы мы собирались на международные конференции и ассамблеи мировой общественности, посвященные борьбе за мир, за разоружение (мне довелось принимать участие в двух Брюссельских ассамблеях за европейскую безопасность), то, хотя на них и присутствовали отдельные католики, социал-демократы, эти собрания (а уж тем более конгрессы, организуемые Всемирным Советом Мира) считались пусть и не «красными», но, во всяком случае, слишком «розовыми», из-за чего их игнори-

ровали многие буржуазные интеллигенты. Сейчас же человечество до такой степени обеспокоено опасным развитием международных событий, что в десятках и сотнях маршей мира, симпозиумов, конгрессов, на которых обсуждаются проблемы предотвращения войны, вопросы сотрудничества государств с различными социальными системами, участвуют даже те общественные и политические деятели, те представители интеллектуальной элиты Запада, которые в разное время критиковали нас по различным аспектам политики и культуры. Кто сегодня подписывает письма и воззвания в защиту мира, кто публично выступает за продолжение разрядки? Коммунисты? Левые общественные деятели? Разве только они одни? Разве не стоят под этими важными документами подписи многих видных представителей либеральной интеллигенции Запада и даже тех людей, которые еще вчера готовы были считать, что движение за мир «инспирировано Москвой»? Такие же настроения можно наблюдать и в среде западных кинематографистов. И одна из важнейших наших задач сегодня состоит, видимо, в том, чтобы, употребляя все возможности — я подчеркиваю: все! — настраивать умы наших коллег на Западе и на Востоке, на всех континентах земли на волну разрядки, мирного сосуществования и антивоенной борьбы. Мир — главная общая наша забота, важнее которой нет ничего!

Исходя из такой убежденности, участники совещания в Праге единодушно приняли открытое письмо — Обращение ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира [1]. Подписывая этот документ, мы договорились использовать все доступные нам каналы, включая кинематографическую прессу и информационные службы международных кинофестивалей, для того, чтобы наше Обращение стало известно как можно большему числу людей, работающих в кино и на телевидении разных стран, чтобы на него смогли откликнуться все, кто разделяет нашу тревогу за судьбы мира и солидарен с нашей решимостью внести свой вклад в дело ослабления напряженности и устранения военной угрозы. Читатели журнала «Искусство кино» уже знакомы с текстом Обращения, и сейчас мне хочется лишь напомнить наиболее важное, на мой взгляд, место из письма: «Сегодня, когда мы стоим перед самой жестокой дилеммой своего существования — спасением или уничтожением цивилизации на нашей планете, — становится жизненно важным объединить все силы, которые чувствуют свою ответственность за будущее человечества, и выступить сообща против всех военных происков реакционных милитаристских сил современного империализма, постоянно накаляющего международную напряженность».

Да, вопрос сегодня, несомненно, стоит именно так: уничтожение современной цивилизации или спасение человечества от угрозы истребления в ядерной войне. Таким образом, выбор, который обязан ныне сделать для себя каждый представитель культуры, каждый кинематографист, — сверяясь со своей совестью, прислушиваясь к голосу разума, — это критерий его нравственного отношения к жизни и к своему профессиональному долгу, мера его личной ответственности перед людьми, перед ныне живущими и будущими поколениями. В борьбе, широко развернувшейся сейчас повсюду, в борьбе сил мира, гуманизма, прогресса против происков империалистической реакции, играющей судьбами планеты, — одинаково невозможны и нейтральная позиция, и компромисс. Хочу выразить надежду, что наше Обращение сыграет свою роль в активизации антивоенной пропаганды, в объединении всех работников кино и телевидения, по-настоящему озабоченных очень непростой и очень тревожной обстановкой в сегодняшнем мире.

В ходе работы Пражского совещания нами был намечен ряд мероприятий — встреч, конференций и симпозиумов по вопросам кино, которые должны состояться в нынешнем, 1983 году и призваны способствовать не просто расширению — я не хотел бы употреблять этот привычный термин, — а качественно новому упрочению, принципиальному углублению наших международных кинематографиче-

[1] См.: «Искусство кино», 1983, № 3.

ских связей. Потому этот период общего взаимного ознакомления, налаживания и развития сотрудничества в сфере экранных искусств, по крайней мере если говорить о кинематографиях социалистического содружества, — уже позади. Теперь необходимо вести дело именно к углублению и совершенствованию двусторонних и многосторонних наших кинематографических связей со всеми странами, со всеми международными, региональными и национальными организациями, которые проявляют к этому заинтересованный, честный и искренний подход. Ведь в своем стремлении поставить могучие средства кино и телевидения на службу миру и социальному прогрессу представители кинематографической общественности разных стран, чутко воспринимающие главное веление времени, сознают, что при всех национальных, мировоззренческих и прочих различиях у нас существует единая цель — сберечь и укрепить мир на земле, и эта цель является надежной основой взаимопонимания и активного сотрудничества.

На совещании в Праге было выдвинуто несколько крупных инициатив, об одной из которых необходимо сказать отдельно. Напомню, что в 1975 году в Волгограде состоялся Международный фестиваль антифашистского фильма; количество его участников было не столь велико — по сравнению, скажем, с числом делегатов, присутствующих на таких традиционных киносмотрах, как Московский или Венецианский фестивали. Но все же можно с уверенностью сказать, что те 95 кинематографистов разных стран, которые приехали весной 1975 года в город на Волге, достойно и полно представляли прогрессивное мировое киноискусство. Тогда в Волгограде собрались действительно крупнейшие мастера кино со всех континентов. Потому, что это было в год 30-летия великой Победы над фашизмом во второй мировой войне. Потому, что фестиваль проходил в городе, который после исторической Сталинградской битвы навеки остался в памяти человечества. И, наконец, потому, что сама идея антифашистского кинофестиваля оказалась близка лучшим представителям современного передового киноискусства.

А сегодня буквально в воздухе носится идея, которая и была официально выдвинута на нашей пражской встрече, — провести новый фестиваль антифашистского, антивоенного фильма. Место и окончательная дата его проведения еще будут уточняться. В числе других высказывалось пожелание, чтобы этот киносмотр состоялся в героическом Ленинграде, городе, мужественно выстоявшем в дни блокады. Во всяком случае, уже сейчас ясно, что такой фестиваль должен быть проведен — и он обязательно состоится, привлечет к себе внимание многих выдающихся художников, увеличит вклад кинематографа в борьбу против войны и фашизма.

Выступая на торжественном заседании, посвященном 60-летию образования СССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов говорил: «...мы — за широкое, плодотворное, свободное от диктата и вмешательства в чужие дела сотрудничество всех народов планеты к их взаимной выгоде и на благо всего человечества. Советский Союз будет делать все от него зависящее, чтобы обеспечить нынешнему и грядущему поколениям спокойное мирное будущее. Это цель нашей политики, и от нее мы не отступим». В усилиях, направленных к достижению этой заветной, жизненно важной цели, определяющей твердый и последовательный миролюбивый курс нашей страны, осуществляемый в братском взаимодействии с другими государствами социалистического содружества при поддержке всех передовых сил современности, — немаловажная роль отведена и искусству экрана, активно участвующему в великой и благородной битве за мир на земле.

Людмила Мельвиль

«Скромное обаяние» интеллектуала

Об одной характерной тенденции в западном кино

Подзаголовок этой статьи достаточно точно определяет ее основное содержание: на примере нескольких фильмов 70-х годов автор рассматривает одно из заслуживающих внимания явлений в кинематографе капиталистического Запада, связанное с художественным исследованием судеб и умонастроений интеллигенции в современном буржуазном обществе. Персонажи, выведенные в картинах «Манхэттен», «Прошу убежища», «Поляна», «История обыкновенного сумасшествия», «Терраса», созданных видными режиссерами европейского и американского кино, — очень несхожи между собой; однако сближает их не только принадлежность к интеллектуальным кругам и их творческие профессии, но прежде всего свойственные практически любому из них пессимизм, душевная опустошенность, неустроенность личной жизни, странные, подчас болезненные отношения с окружающими. Подобные фигуры характерны для мира капитализма, антигуманная сущность и углубляющийся кризис которого проявляют себя и в том, что общество зачастую оказывается неспособным обеспечить человеку интеллектуального труда необходимые условия для развития и применения его данных.

В то же время в облике этих людей, в переживаемых ими драмах находят отражение не только противоречия самой действительности, но и известная односторонность взгляда авторов рассматриваемых кинопроизведений, противоречивость их социальной позиции, не учитывающей реального расслоения западной интеллигенции. В этом смысле появление фильмов, на которых сосредоточил свое внимание автор статьи, говорит и о тревоге художников по поводу неблагополучного, кризисного состояния общества, и об ограниченности их мировоззренческих установок, не позволяющих им ясно представить альтернативу буржуазным порядкам и буржуазному образу жизни, показать передовую часть интеллигенции Запада, ее место среди других прогрессивных сил современности.

...Мелькают на экране, сменяя друг друга, романтически-ностальгические виды современного Нью-Йорка: набережные Бруклина, Гринвич-виллидж, мост Джорджа Вашингтона, Рокфеллеровский центр. Звучат аккорды «Голубой рапсодии» Гершвина.

«Глава первая, — слышится голос за кадром. — Он обожал Нью-Йорк. Он сделал его своим идолом. Нет, по-другому. Он превратил его в миф. В любое время года он видел этот город черно-белым, живущим великими ритмами Джорджа Гершвина. Нет, не так. Все сначала...

Глава первая. Глядя на Манхэттен, он становился романтиком. Он черпал силу в его лихорадочных людских потоках. Нью-Йорк был для него городом красивых женщин... Нет, не то!

Глава первая. Он обожал Нью-Йорк. Для него он был олицетворением упадка современной культуры, это был город его мечты. Похоже на проповедь...

Глава первая. Он обожал Нью-Йорк, несмотря на то, что город был для него олицетворением упадка современной культуры. До чего трудно существовать в обществе, лишенном чувствительности из-за наркотиков, телевидения, преступности, грязи, такого озлобленного!.. Не хочу быть озлобленным.

Глава первая. Он был тверд и романтичен, как город, который любил. За его очками с темными стеклами затаилась, готовая к прыжку, сексуальная потенция тигра... Нет, стоп, наконец-то!

Нью-Йорк был его городом, и так было всегда...»

Эти «муки творчества» — начало фильма Вуди Аллена «Манхэттен», повествующего о нью-йоркском писателе наших дней Айзеке Дэвисе. В замкнутом пространстве Манхэттена разворачивается действие этой ленты. Но Манхэттен не просто среда обитания героя, он воспринимается им как «духовная родина», центр культуры и цивилизации, за пределами которого будто бы нет ничего, достойного вдохновения нью-йоркского писателя-интеллектуала.

Так, с первых же кадров своей ленты Аллен благоговейно вводит зрителей в «святая святых» — лабораторию создания романа, который пишет его герой, а затем и в интеллектуальную среду Манхэттена и делает их свидетелями «творческого горения» его обитателей. Сразу же становится ясно, что перед нами фильм в значительной мере автобиографический, «фильм-автопортрет». Писатель Айзек Дэвис — это в немалой степени сам Вуди Аллен, комик, пробовавший браться за перо, а с недавнего времени занявшийся режиссурой. Отметим, что мало найдется на сегодняшний день режиссеров, чьи фильмы рекламировались бы столь «громко» и навязчиво, как фильмы (во многом вторичные и подражательные) Вуди Аллена, из которого усиленно пытаются сделать «звезду номер один» американского кинематографа. Однако публика, несмотря на шумную рекламу, не спешит заполнять кинозалы, в которых демонстрируются картины Аллена. В чем же дело?

Сюжет фильма незамысловат: Айзек Дэвис, бросивший работу, чтобы всецело посвятить себя литературному творчеству, переживает бурный роман с еще несовершеннолетней Трейси. Их «идиллическим» отношениям приходит конец, когда внимание Айзека привлекает Мэри, подруга Йоля, который хотя и женат, но тоже влюблен в Мэри. Однако не распутывание «сложных» любовных перипетий героев главное в фильме. Дело в том, что все действия основных персонажей, их личная жизнь и взаимоотношения практически полностью определяются состоянием их творческого потенциала. Но сам творческий процесс, к которому так стремятся герои Аллена, грозит им болезненными фрустрациями, провалами в некоммуникабельность, обострениями неврозов, ведет к срывам в личной жизни.

Нет сомнений: герои фильма Аллена — это люди, считающие себя интеллектуалами. Все стремятся писать книги, в этом для них сосредоточен единственный смысл и ценность человеческого бытия. Уходит с телевидения, чтобы писать книгу о Нью-Йорке, Айзек Дэвис. Его бывшая жена Джил пишет книгу о самом Айзеке и об интимных подробностях их совместной жизни. Она даже получает за нее премию.

«Манхэттен» (США), режиссер Вуди Аллен

Йоль, лучший друг Айзека, пишет и никак не может закончить книгу о каком-то американском писателе. Мэри тоже на протяжении всего фильма хочет написать книгу, но пока еще не знает, о чем. Как видно, герои Аллена, замкнувшись в «гетто» Манхэттена, ни о чем, кроме себя, не пишут, да и не считают нужным писать. Характерно, что Вуди Аллен не может побороть желания часто и подолгу, как бы любуясь, снимать своего героя, то есть себя, на крупных планах или же в окружении нью-йоркских красавиц первой величины.

И все же фильм Аллена получился не о творчестве. Подлинного процесса творчества в фильме на самом деле нет. Хотя на экране и предстает фигура интеллектуала, увиденная как бы изнутри, сама интеллектуальная жизнь здесь оборачивается причудливой сменой занесенных извне поветрий и увлечений, лишенных каких-либо корней и, как перекати-поле, кочующих в пространстве.

Конечно, Аллен, следя за разговорами своих персонажей, настроен вроде бы иронично, даже самоиронично. Но это ли не проявление «высшего» интеллектуализма! Часто ирония незаметно перерастает в почти незамаскированное самолюбование, восхищение разбитным интеллектуализмом действующих лиц. Режиссер откровенно восхищается интеллектуальной риторикой, в которой до бесконечности упражняются его герои, их шутками, словечками, оборотами речи, слэнгом, понятным избранным, принадлежащим к «внутреннему кругу» интеллектуалов.

Но вот что интересно: интеллектуализм Айзека Дэвиса и его окружения, который приводит в восхищение самого Аллена, чаще всего обнаруживает за собой зияющую пустоту, оказывается бесплодным в буквальном смысле этого слова, ибо уже не способен породить ничего, лишь сохраняя, как бы по инерции, видимость творческого начала. В этой ситуации становится необязательным создавать культурные ценности, что-либо писать... — это дело «прошлого», это «устарело». Намного важнее самому быть носителем интеллектуализма, этого дежурного набора обрывков модных психоаналитических теорий, структуралистских терминов и чужих идей, и себя же делать главным героем собственного творчества. Полное безразличие к проблемам окружающей действительности в сочетании с самолюбованием, проявляющимся уже в самых первых кадрах «Манхэттена», не это ли делает зрителей столь неотзывчивыми к натужному рекламированию фильма по всему миру?

Но сейчас речь о другом. Дело в том, что фильм Аллена вольно или невольно отразил вполне определенную тенденцию, которая свойственна не только современному западному кинематографу, но и современной культуре капиталистического Запада в целом. Речь идет о некой эгоистической замкнутости на собственной личности и ее состояниях, о разрыве и противопоставлении себя всему окружающему миру, всему тому, что относится к прошлому и проблемам настоящего. Кое-кто на Западе стал называть эту тенденцию «нарциссизмом», используя канонизированный термин психоанализа.

Так, американский исследователь Кристофер Лэш в своей книге «Культура нарциссизма» прямо утверждает, что для современной западной культуры характерны все черты «синдрома нарциссизма» — культ самолюбования, псевдосамооценки, нервозный юмор, боязнь старости и смерти, восхищение знаменитостями, потребительство, отсутствие интереса к прошлому, безразличие к будущему. «Нарциссизм, — пишет Лэш, — это символ эгоизма и метафора определенного состояния ума, при котором мир воспринимается лишь как зеркальное отражение самого себя» [1]. Такая нарциссическая самовлюбленность свойственна в первую очередь образу интеллектуала, возникающему и на современном западном экране, и в современной западной культуре в целом.

В этой связи понятны и слова, сказанные недавно известным итальянским писателем Альберто Моравиа. «Интеллектуал, — заметил он на страницах журнала «Панорама», — стал единственным героем современного обще-

[1] См. рецензию В. Шестакова на книгу К. Лэша «Культура нарциссизма. Американская жизнь в эпоху обманутых ожиданий». — «США. Экономика. Политика. Идеология», 1980, № 10, с. 105.

ства»[2]. В самом деле, нетрудно убедиться, что в последнее время фигура интеллектуала все более выдвигается в центр внимания и стала объектом исследований многих философов, социологов и политологов Запада.

Определенную роль здесь сыграл и тот факт, что именно последнее время по-новому выдвинуло вперед фигуры таких «властителей дум» наших дней, как Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар во Франции, Герберт Маркузе в Соединенных Штатах, Пьер Паоло Пазолини в Италии, Ганс-Магнус Энценсбергер в ФРГ и другие, которые, не ограничиваясь своей ролью в сфере идей, стали претендовать и на то, чтобы определенным образом влиять на политику. Сегодня интеллектуалы массой пошли в политику: Режи Дебре, в прошлом — леворадикальный теоретик, стал советником по иностранным делам при кабинете президента Франции; профессор Збигнев Бжезинский некоторое время делал американскую внешнюю политику заложницей собственных идеологических конструкций; французский «новый философ» Бернар-Анри Леви стал членом группы экспертов при правительстве Миттерана. Примеров такого рода немало. Заметим, наконец, что сам процесс политизации искусства на Западе был расценен рядом наблюдателей как следствие присущей интеллектуалу «одержимости властью».

Что же таит в себе современное «интеллектуальное сознание», приковавшее внимание деятелей культуры и искусства Запада?

Сами понятия «интеллектуал», «интеллигент» происходят от латинского «intellegens», то есть умный, понимающий, знаток, специалист. Постепенно за словом «интеллигент» закрепилось значение «человек, профессионально занимающийся умственным трудом». Что же касается «интеллектуала», то здесь стала акцентироваться в большей степени склонность «интеллигента» к критической рефлексии, к тотальной переоценке традиционных ценностей.

В своем эссе «Враждебная культура интеллектуала» американский социолог Ирвин Кристол пишет, что само понятие «интеллектуал» порождено буржуазным обществом и означает личность, занятую критическим переосмыслением традиционно сложившихся, общепринятых понятий. Незадолго до своей смерти Сартр говорил в интервью журналу «Нувель литерер», что «само понятие «интеллектуал» возникло в связи с делом Дрейфуса. «Интеллектуалами» стали называть дрейфусистов, тех, кто хотел установить истину, причем они были в меньшинстве по сравнению с теми, кто верил в виновность Дрейфуса. Налицо были неувязки, и «интеллектуальная» работа дрейфусистов заключалась в том, чтобы найти выход из сложившейся ситуации и доказать невиновность Дрейфуса. Тогда их стали называть «интеллектуалами», то есть «интеллектуал» — это тот, кто обнаруживает противоречие между идеями, почерпнутыми научным путем, и отношением к ним публики, которая неспособна в данный момент воспринять эти идеи в данном виде. Следовательно, работа интеллектуала заключается в том, чтобы разрешить эти противоречия»[3].

Итак, критическое переосмысление привычных и традиционных представлений, верований и убеждений рассматривается как прерогатива интеллектуала.

Упоминавшийся выше Кристол указывает и на другую черту интеллектуала: «Художники, писатели и мыслители всегда считали себя Очень Важными Персонами, и их возмущало общество, которое только вежливо терпело их. Хотя буржуазное общество может предложить художникам и писателям все, что угодно, — прежде всего свободу выражения, популярность, а часто и благосостояние, — оно лишало и лишает их того общественного статуса, который они, по собственному мнению, заслуживают»[4]. По этой причине, считает Кристол, сам художник со временем становится центральной фигурой собственных произведений.

Как бы то ни было, в центре ряда произведений современной западной культуры, в том числе кинематографа, оказывается образ ин-

---

[2] "Una felice disperazione". Alberto Moravia intervisato da Guido Davico Bonino. «Panorama». R., 1982, n. 823, 25 gen., p. 97.

[3] "Nouvel Litterere", 1979, 15—22 nov.

[4] "The Third Century. America as a Post-Industrial Society". Ed. by S. Lipset. N.-Y., 1980, p. 333.

теллектуала. Причем в его трактовке угадываются некоторые совершенно реальные черты, характеризующие положение интеллигенции в современном буржуазном обществе. В каких же ипостасях предстает интеллектуал на западном экране?

Чтобы ответить на этот вопрос, познакомимся с рядом фильмов последних лет, создатели которых обратились к образу интеллектуала.

Интеллектуал-изгой

Исчезают с экранов последние бунтари 1968 года, те, кто не смог приспособиться к изменившейся социальной действительности. Бродит по задворкам большого индустриального города герой фильма итальянского режиссера Марко Феррери «Прошу убежища» Роберто, невзрачный, неряшливо одетый молодой человек с магнитофоном. Кажется, что перед нами — воплощение идеала того «мыслителя без территории, без истории, без логики», «философа-номада», который был недавно сконструирован в творческой лаборатории идеолога из лагеря «новых философов» Леви. Поставив в своем труде «Французская идеология» задачу скомпрометировать всякие культурные традиции, и, в частности, традиции французской культуры, Леви нашел для этого незамысловатый способ: поиск в ее глубине истоков фашизма. В связи с этим ему и понадобилась фигура «мыслителя без истории и территории». С его точки зрения, сферой обитания современного интеллектуала должна стать некая метафизическая «окраина», противостоящая сфере «власти» и «организации», где царят традиционные понятия. И вот Роберто слоняется по «окраине», по периферии индустриального мегаполиса, удручающе безликой и унылой.

Он — интеллектуал-изгой, добровольно отказавшийся от умственной деятельности и творчества. Продолжая считать себя интеллектуалом, он отвергает творчество как конформизм. Он жертва тотального отчуждения интеллекта от труда, от какой бы то ни было деятельности, в том числе и интеллектуальной.

Совершая свое бегство из ненавистной сферы «власти» и «организации», Роберто решает стать воспитателем в детском саду. Что же находит там герой фильма Феррери? Первый ребенок, с которым он сталкивается в коридо-

«Прошу убежища» (Италия), режиссер Марко Феррери

ре детского сада, это дебилический на вид мальчик с бессмысленным выражением лица, тупо сосущий соску и отказывающийся говорить. Как видно, по мнению режиссера, этот мальчик — олицетворение безликой детской массы, подавленной индустриальным обществом. Чтобы нагляднее продемонстрировать свое отношение к детям (совпадающее, как нам кажется, и с отношением самого Феррери), Роберто приносит им банку с головастиками. Стекло этой банки со снующими в ней головастиками периодически будет превращаться в призму, сквозь которую камера, а вслед за ней и зрители будут смотреть на происходящее на экране.

Найдя временное убежище в детском саду, Роберто решает внести свой вклад в воспитание детей. Что же может предложить им интеллектуал «без территории, истории и логики»? Вот он изображает беременного мужчину, видимо, демонстрируя детям феминистскую идею о грядущем стирании различий между полами и переходе детородных функций к мужчине, который должен, по его мнению, произойти в будущем. Вот он доставляет в детский сад осла и глубокомысленно наблюдает, как реагируют на его появление дети. Наконец, он приведет детей на завод да там и бросит их на произвол судьбы и милость заводской администрации.

Характерная деталь: у полицейского, к которому препровождают Роберто после его «воспитательной» акции, над головой висит портрет Че Гевары — намек на то, что бывшие бунтари отлично вписались в буржуазную действительность, способную поглотить и переварить все и даже терпеть изображение революционера в полицейском участке...

Порядком заскучав, перебирая все доступные ему средства воспитания детей, которые так, впрочем, и не возымели действия, — подопечные Роберто по-прежнему оставались заторможенными и оживлялись только при виде включенного телевизора, — герой фильма решает совершить очередное бегство. На этот раз он бежит на Сардинию, прихватив несколько детей и мать одной из своих воспитанниц, ждущую от него ребенка.

На Сардинии они поселяются в заброшенном кинотеатре на берегу моря. У подруги Роберто начинаются роды. И здесь наш интеллектуал не желает отступать от претворения в жизнь своих идей, упорно настаивая на том, чтобы дети присутствовали при рождении нового человека. Затем, взяв с собой мальчика, который так и не заговорил, Роберто спускается к морю. У ребенка в руках жаба, сидящая в банке, одна оставшаяся от выводка головастиков, которых выращивали дети. Герои садятся у воды. «Тебе нравится море? — спрашивает мальчика Роберто. — Это наша мать». И вдруг мальчик впервые в жизни начинает говорить. «Пойдем в море», — произносит он. Под крики новорожденного Роберто с мальчиком уходят в воду. Постепенно камера смещается, и через стекло банки мы видим, как их фигуры исчезают под ровной гладью моря. На берегу остается лишь безучастная жаба, равнодушно взирающая на самоубийственный жест человека, нашедшего последнее прибежище в пучине вод...

Надо сразу сказать, что картина «Прошу убежища» сделана Феррери — в отличие от его других фильмов — без вдохновения и присущего режиссеру изыска. Но преемственность в творчестве Марко Феррери прослеживается и здесь. Ведь в большинстве своих фильмов последнего десятилетия — и в «Большой жратве», и в «Последней женщине», и в «Прощай, обезьяна» — исследуется все та же проблема: духовные болезни личности перед лицом неустойчивости и неустроенности социального бытия. И во всех этих лентах, как и в «Прошу убежища», Феррери не столько живописец современного буржуазного мира, сколько его патологоанатом.

Картины Феррери заставляют вспомнить слова известного американского писателя Генри Миллера, прославившегося своим пафосом «непрерывного оскорбления». Он писал, что воспроизведение подлинного лица нашей эпохи не будет возможно до тех пор, пока «в нашей среде не появятся чудовища, настолько пораженные болезнями времени, что их творчество само станет напоминать болезнь». Как бы подхватив эту идею, Феррери делает

фильм «История обыкновенного сумасшествия». В основу ленты легли несколько рассказов американского писателя Чарлза Буковского, который, как и Генри Миллер, сделал своими героями фиглярствующих бунтарей, изгоев и сексуальных маньяков, подвергающих шутовскому вышучиванию беспросветную абсурдность окружающего мира. Буковский бытописует образ жизни своего рода люмпен-интеллектуала, заброшенного в мир наркоманов, бродяг, проституток, алкоголиков, гомосексуалистов, жуликов и преступников.

Герой фильма Марко Феррери — опустившийся, постоянно пьяный писатель Чарлз Серкинг (Бен Газзара), обитающий «на дне» большого города, как и Роберто в начальных кадрах «Прошу убежища». Мрачные, грязные ночлежки, подозрительные темные квартиры, где собираются случайные партнеры и собутыльники, — вот где протекает жизнь писателя Серкинга.

Не то чтобы он искал в этих трущобах, притонах и барах, в этом пестром и грязном мире порока новый материал для своих книг. Он сейчас вроде бы даже ничего и не пишет — или не может написать. Он просто живет здесь, поскольку патологичен по своей сути и не может жить в нормальном человеческом мире. Он питает доверие лишь к чисто биологическим связям между людьми и простым физиологическим отправлениям — еде, питью, сексу. И именно поэтому его жизнь — это бесконечная вереница встреч с престарелыми нимфоманками и несовершеннолетними жертвами разврата, проститутками и извращенцами. При помощи этих эпизодов Феррери как бы пытается убедить своих зрителей, что секс стал единственным способом контакта между людьми.

Правда, поскольку писатель постоянно пьян, реальность и болезненные видения, фантазии, которые посещают его расстроенное воображение, часто сливаются. Сам герой, как и зрители, порой не может отличить, где реальные события, а где вымысел и бред, привидевшийся после очередной порции спиртного... Вот буквально в начальных кадрах фильма Серкинг с неизменной бутылкой в руках выступает перед провинциальными слушателями с лекцией о литературе. Затем он долго бродит за кулисами и в конце концов теряется среди сваленных декораций, где вдруг натыкается на юную потаскушку. А утром, проснувшись, никак не может понять, была ли эта встреча у него наяву или пригрезилась во сне...

Сверхэротизированный поток жизни, несущий Серкинга, достигает апогея, когда он встречает «дитя» большого города — куртизанку Кэс (Орнелла Мутти), бывшую воспитанницу монастыря, ставшую, на путь «блестящего» разврата. Герой как будто бы нашел свой идеал, принесший ему успокоение.

Но оказывается, что даже идеальная, с его точки зрения, гармония на чисто биологическом уровне, о которой всегда мечтал Серкинг, оборачивается драмой. Дело в том, что Кэс страдает патологическим комплексом саморазрушения — ее преследует навязчивое желание покончить жизнь самоубийством, и несколько раз ей это почти удается.

Но сейчас любовники переживают незабываемые минуты жизни, на мгновение словно осуществляется последняя оставшаяся для них возможность человеческого контакта — сексуальные отношения. Однако Кэс неожиданно все же кончает жизнь самоубийством: «любовь» Серкинга, хотя это слово менее всего подходит для определения его чувства к героине, не смогла спасти ее и вырвать из пут страшного мира.

Но, как ни странно, самоубийство Кэс, смерть близкого человека не приводит Чарлза Серкинга в отчаяние, не подавляет его, а наоборот, как-то возбуждает и дает новый импульс его внутренней жизни. Он даже заканчивает книгу, которую приносит в издательство. И вот, уже в последних кадрах, Серкинг бродит по пляжу; он вновь во власти алкогольно-эротического экстаза и благоговейно падает на колени перед новым объектом своего вожделения...

Видимо, этот фильм будут интерпретировать по-разному. Герои картины — это люди, опустившиеся на дно. Реальность ленты — мир порока. Этот мир всегда будил и гнев, и сострадание художников, обращавшихся к нему

«История обыкновенного сумасшествия» (Италия), режиссер Марко Феррери

в своем творчестве. Не то Чарлз Серкинг, в котором этот мир возбуждает прежде всего восхищение и интерес, что созвучно и настроениям Феррери, от одного своего фильма к другому эстетизирующего картины зла, порока и аномалий человеческого существования. С такой оценкой вряд ли согласится сам режиссер, который в одном из своих интервью по поводу «Истории обыкновенного сумасшествия» заявлял: «Этот фильм — комедия, даже если на первый взгляд он и непохож на нее. Можно быть смешным, даже живя на мусорной свалке». И далее он постарался провести мысль, что лишь на дне общества сохранились рудименты, атавизмы человечности и уважения к себе подобным.

Предположим, что это так. Но, во-первых, очевидно, что человечность здесь сведена к сугубо физиологическим отправлениям человеческого организма, то есть к тому, что роднит человека с животным миром, а не отличает его, делая человеком — в высшем смысле этого слова. Во-вторых, сама человеческая сущность, и в том числе интеллект, здесь не выполняет присущих им функций. «Отключенный» за ненадобностью и подавленный стихией материально-телесного «низа» интеллект — вот действительно трагическая судьба интеллектуала, оказавшегося в положении изгоя или намеренно ставшего в эту позу.

И еще одно замечание. Ситуация отчуждения интеллекта выступает в разных проявлениях, в том числе и как разрушение синкретического характера культуры, извечного единства «добро-красота», отрыв оценок эстетических от этических норм, что характерно для нынешнего состояния западной культуры. Отрыв и противопоставление «красивого» и «доброго», когда оказывается возможным восхищаться «недобрым», но «красивым», влечет к трагедии интеллекта, его изоляции, а в конечном счете и к его отмиранию. Тогда-то и становится возможным с сугубо эстетической точки зрения наслаждаться, как это делает Феррери, картинами зла, извращений и безобразий. А отсюда полшага до «искусства безобразной души», пришествие которого предсказывал еще Фридрих Ницше...

Интеллектуал-бунтарь

По-иному история вчерашних бунтарей предстает в недавней работе известных итальянских режиссеров братьев Тавиани «Поляна». Здесь, как и в других их картинах последнего десятилетия, таких, как «У святого Михаила был петух», «Алонзанфан», «Отец-хозяин» и других, доминирует тема утопического сознания и воображения как главных движущих сил бунта критически настроенных представителей интеллектуальных кругов. Один из наиболее ярких лозунгов движения протеста 60-х годов — «Воображение у власти» — так или иначе присутствует в фильмах этих режиссеров, по-разному отражая утопичность сознания интеллектуала-бунтаря. Причем к попыткам осмысления леворадикальной утопии братья Тавиани обращаются как в обстановке высшего подъема протеста, так и в период его спада (например, в фильме «Поляна»).

Герой фильма Джованни (Северио Маркони) — молодой адвокат из Милана. Это довольно типичный представитель поколения конца 70-х годов, поры забвения протеста, потрясавшего Запад еще в начале десятилетия. Да и Милан, в котором живет Джованни, за это время изменил свой облик: в нем не сохранилось уже никаких примет «миланской осени» 1969 года. Буднично и благополучно течет здесь жизнь, и ничто, кажется, не нарушает ее размеренности и монотонного хода. И сам герой живет как-то безвольно, подчиняясь размеренному течению окружающей жизни. Даже слабое желание изменить профессию и посвятить себя любимому кино, о чем он мечтал с детства, постепенно гаснет под действием отчуждающих чар реальной действительности. Джованни, правда, не расстался еще с привычкой рассуждать наедине с собой, пытаться проникнуть в смысл происходящего. Хотя и эти его качества, как говорится, на излете.

Но вот наступает день, когда непредсказуемое стечение обстоятельств вырывает героя из привычного миланского окружения и заставляет ехать в маленький городок Сан-Джиминиано в Тоскане. Джованни поначалу с некоторым внутренним сопротивлением отправляется в кажущееся ему ненужным путешествие. Он приезжает сюда, чтобы в роли адвоката прервать последнюю связь, соединяющую его с землей, на которой жили все его предки: он должен продать старый дом, принадлежащий отцу.

Однако Сан-Джиминиано предстает перед героем как возникший из эпохи кватроченто оазис в пустыне буржуазной цивилизации периода сытости и разложения. Здесь Джованни переживает как бы второе рождение. «Мне кажется, что моя жизнь по-настоящему началась только здесь, когда я приехал в Сан-Джиминиано», — говорит он себе, когда вечером сидит за столом на деревенском дворе и празднует вместе с местными жителями удачную охоту на появившегося в окрестных лесах лиса, в котором подозревают разносчика бешенства. Дыхание чего-то истинного и неподдельного, ощущение, что это преддверие каких-то важных событий, вторгается в его душу.

И вот на следующее утро на старинной городской улочке происходит событие, которое меняет весь ход жизни Джованни. Он встречает карнавальную процессию детей, возглавляемую Эуджением, девушкой, в которую Джованни влюбляется с первого взгляда (ее довольно невыразительно играет Эуджения Росселлини, дочь известного режиссера). Эуджения, по мысли авторов, олицетворяет собой последнюю представительницу «поколения контестации», нашедшую пристанище в затерянном тосканском городке.

Как бы бросая вызов обществу, она отказывается заниматься престижной профессией антрополога, которую получила в университете, и предпочитает пополнить ряды «пауперинтеллигенции», работая секретаршей в конторе. Но главный смысл ее жизни, ее главное занятие — это уличный театр, которому она отдает все свои силы. Актеры в этом театре — дети, с которыми с упоением занимается Эуджения.

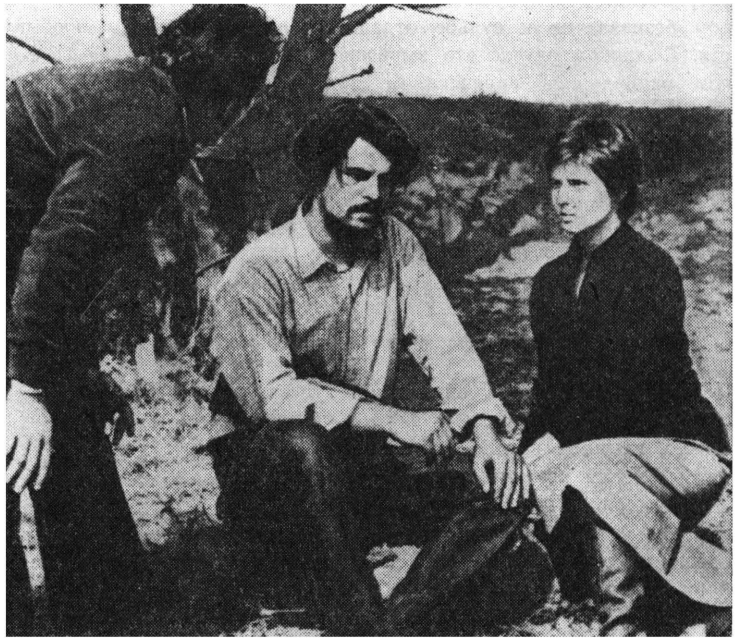
Здесь, в Сан-Джиминиано, она вместе с детьми устраивает «уличные действа», разыгрывает с ними сказочные сюжеты. Это ее последняя попытка воплотить утопию в реальность, привить новому поколению карнаваль-

ное сознание, развить у детей воображение, способное в будущем преобразовать мир.

Такой же отчаянной попыткой приблизить желанное, осуществить утопию становится захват небольшого пустующего куска земли, на котором приятель Эуджении Энцо хочет основать коммуну. Но этим мечтам не суждено воплотиться: полиция разгоняет театрализованный праздник на городской площади, устроенный Эуджением и детьми, а местные власти прогоняют коммунаров с захваченной ими земли. Утопия рушится как умозрительная конструкция интеллекта при первом же соприкосновении с реальностью. Утопическое сознание, «воображение у власти» оказались плохим руководством для бунта интеллектуалов...

В книге «Кухарка и людоед» французский «новый философ» Ален Глюксман сосредоточивает огонь критики на утопическом революционаристском сознании, носителями которого и являются герои «Поляны». По его мнению, такое сознание, родившись в среде университетской элиты, есть результат вытеснения народного, эмпирического мышления в пользу на первый взгляд логически последовательного, но чуждого реальному миру доктринерства. Утопическое сознание коверкает души людей, разрушает гармонию, соединяющую их с народной жизнью.

Быть может, приговор Глюксмана излишне суров. Однако утопия становится особенно опасной, когда начинает вдохновлять метафизическое, не сообразующееся с реальностью бунтарство, которое рано или поздно ведет к жестокому краху, толкающему порой к террористическим действиям. Как раз в такие моменты крушения иллюзий в фильмах Тавиани часто возникают картины-видения воплотившегося в реальность лозунга «Воображение у власти». В «Поляне» больная Эуджения видит в бреду такую картину: она, играя, как легендарный Крысолов, на дудочке, уводит детей из заснувшего мертвым сном Сан-Джиминиано. Но далее вдруг как полный диссонанс леворадикальным притязаниям героев возникают видения театрально-



«Поляна» (Италия), режиссеры братья Тавиани

картонного рая, где бродят крылатые кони и сидят под кущами экзотических деревьев Джовании, Энцо, Эуджения и дети, уведенные ею из Сан-Джиминиано, население которого осталось невосприимчивым к утопическим прожектам героев Тавиани.

Оказавшись перед лицом крушения всех надежд, Эуджения и Энцо не хотят больше оставаться в Сан-Джиминиано и решают отправиться в Алжир, чтобы там вновь попытаться осуществить то, что составляет смысл их жизни, — утопию.

Но для Джовании, человека более земного, соприкосновение с утопическим сознанием и его носителями оказывается роковым. Он не может вернуться к прежнему размеренному образу жизни после того, как навсегда утратил Эуджению. Заразившись бешенством от собаки, оставленной ему девушкой перед отъездом в Алжир, он намеренно отвергает всякую помощь и умирает в конвульсиях. Так, отношение Эуджении к Джовании отчасти отражает еще одну черту леворадикального сознания: одержимость идеей абстрактного, устремленного в будущее гуманизма при полном безразличии к судьбе отдельной личности. В данном случае это выразилось в полном равнодушии, проявленном Эуджением к Джованни, который уже в момент расставания выглядел обреченным.

Каков же итог? Если для Джовании встреча с утопией оказалась смертельной, то для других этот бунтующий интеллектуализм так и остался ничего не значащим, причудливым эпатажем...

Интеллектуал-конформист

И наконец, еще один образ интеллектуала, возникающий на западном экране и, быть может, несущий в себе наиболее распространенные черты явления, которое за ним стоит. Это интеллектуал-конформист, приспосабливающий свои умственные способности к требованиям социальных норм и условностей буржуазного общества.

...На террасе старинного римского особняка с видом на древние улицы «вечного города» в разгар лета собираются бывшие друзья и малознакомые люди. Так начинается фильм известного итальянского режиссера Этторе Сколы «Терраса». Камера медленно движется по ярко освещенной гостиной, где слуги под руководством хозяйки дома спешно завершают последние приготовления к званому вечеру. Но вот все готово. Хозяйка хлопает в ладоши — и гостиная наполняется гостями, которые постепенно растекаются по всему дому, выходят на террасу...

В людях, которые собрались здесь, зритель без труда узнает представителей итальянской интеллектуальной элиты, прежде всего — ведущих кинематографистов. Почти с документальной точностью Скола воспроизводит групповой портрет итальянских кинодеятелей. Мелькают знакомые лица. Здесь можно увидеть Франческо Мазелли, Уго Грегоретти, Альберто Моравиа, а известный комик Галеацо Бенти просто играет самого себя. Все они рассуждают о творчестве, о кино.

Фильм Сколы «Терраса» можно назвать в каком-то смысле этапным для современного итальянского кинематографа. «Состояние, в котором пребывает наше кино, отражает то состояние, в котором пребывает наше общество», — заявил как-то Элио Петри. И картина Сколы действительно отражает и проблемы итальянского кино, и некоторые тенденции в развитии итальянского общества. Слышны разговоры о кинематографе, о котором рассуждают в терминах фрейдизма и семиотики, структурализма и прочих новомодных теорий. Зритель, правда, ничего не поймет из этого пестрого набора обрывков разговоров. Вряд ли понимают его и сами говорящие, но главное другое: здесь, судя по всему, бьется напряженный пульс творческой жизни. Кино же для этого — лишь повод. Повод выговориться, показать себя, силу и изящество своего интеллекта...

Однако по мере того как мы ближе знакомимся с персонажами, все сильнее и сильнее чувствуется их внутренняя опустошенность, их глубокое невежество, прикрытое легким флером бессодержательной терминологии. В фильме Сколы абсолютно ничего не происходит, дей-

ствия нет, но есть самораскрытие души интеллектуала, ведущего сытый и размеренный образ жизни.

«Я не знаю, как рассказать вам сюжет этого фильма, — признается сам Скола. — В сущности, это картина о депрессии целого поколения. На террасе царит подспудное беспокойство, говорится о сложных ситуациях, о душевном настроении, но никогда ничего не происходит... Внутренние состояния героев четко не обозначены; одно отличается от другого по едва уловимым, интимным признакам... Как можно пережить, если не в самой драматической форме, несчастье быть сегодня творческим интеллигентом? Интеллигент вчерашнего дня — интеллигент грамшианского типа — выделялся из общей массы и предлагал ей свои идеи. Сейчас же происходит процесс интеллектуализации масс, и интеллигент из творца превращается в простого интерпретатора со всеми вытекающими из этого положения последствиями. Персонажи фильма как бы воплощают собой противоречие между тем, что думали раньше, и тем, что думают сегодня. Они раздираемы желанием все анализировать, критиковать и подвергать критике, мучить себя и терзать других» [5].

Но тотальный критицизм, которым с упоением занимаются персонажи фильма, — это лишь форма конформизма, полного согласия с окружающим социальным порядком. Зрителя приводит к этому выводу более близкое знакомство с историями нескольких персонажей.

Вот, например, присутствующий здесь сценарист Энрико (Жан-Луи Трентиньян), в прошлом — прославленный автор сценариев острых и блестящих «комедий по-итальянски». Однако в настоящее время он в глубоком творческом кризисе. Строки не ложатся у него на бумагу, мысль не идет в голову, он на грани невроза. Что же делает в этой ситуации интеллектуал? В состоянии отчаяния и депрессии Энрико сам себе на зло «затачивает» палец в электрической точилке для карандашей и попадает в больницу...

[5] «Unita», 1979, 12 agosto.

«Терраса» (Италия), режиссер Этторе Скола

Его друг, продюсер Амедео (Уго Тоньяцци), тоже страдает от пустоты и бездействия, поскольку нет уже сценариев, равных прошлым, которые стоило бы финансировать. Ни Энрико, ни другие сценаристы не пишут ничего достойного. В конце концов уступив уговорам жены-феминистки, Амедео берется за постановку сценария, написанного человеком «новой генерации». На поверку этот сценарий оказывается лжефилософским эротоманским опусом...

Присутствующий на террасе бывший писатель Серджо (Серджо Реджани) теперь работает редактором на телестудии. Но и он не знает, чем заняться, он тоже в творческом кризисе. Его невроз выражается в том, что Серджо становится маниакальным вегетарианцем, подрывая тем свое здоровье. Однажды после очередной стычки с начальством он долго блуждает по лабиринтам телестудии, попадает в павильон, где снимали зимний пейзаж и все покрыто искусственным снегом и льдом. Очутившись в этой белизне, Серджо падает в голодный обморок и умирает от истощения, до которого сам себя довел.

Можно было бы и дальше пересказывать истории тех, кто собрался на террасе римского особняка. Но суть не в этом. Все присутствующие персонажи демонстрируют полнейший конформизм и глубокий паралич, охвативший творцов современной западной культуры и искусства. Если в свое время Феллини в «8½» показал творческий кризис своего героя-режиссера, то в фильме Сколы в этом кризисе оказались чуть ли не все итальянские интеллектуалы от кино...

Мы познакомились с тремя типами интеллектуалов современного западного общества: интеллектуал-изгой, интеллектуал-бунтарь и интеллектуал-конформист. Все они разные, но по-своему похожи друг на друга и демонстрируют различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они — в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократии и прогресса.

Н. Розанова

Рождение национального кино

В начале года в Советском Союзе находилась делегация кинематографистов Лаоса, посетившая нашу страну в связи с проведением в Москве и Ленинграде премьер лаосских документальных фильмов. Подобное мероприятие организовано не в первый раз. Недели лаосских фильмов уже проводились в СССР. Однако впервые в состав делегации вошли режиссер первого созданного в ЛНДР художественного фильма «Залпы пушек в Долине Кувшинов» Сомтхит Фолсена и первая в Лаосе актриса Кхамсэнгдыан Имманивонг.

На пресс-конференции, организованной Госкино СССР, глава делегации режиссер Сомтхит Фолсена, занимающий пост заместителя начальника Управления кинематографии ЛНДР, познакомил журналистов с молодым кинематографом Лаоса, рассказал о том, чем характеризуется его нынешнее состояние.

До недавнего времени в стране создавались исключительно документальные фильмы, делившиеся на две категории. Одни из них носили этнографический характер, знакомили зрителей с историей, культурой, бытом и традициями разных областей Лаоса. Производству такого рода фильмов как раньше, так и теперь придается большое значение, так как они способствуют воспитанию молодого поколения в духе патриотизма, любви и уважения к своей родине. Другая группа картин — хроникальные ленты, информирующие население обо всех важных для страны текущих событиях. Эта информация особенно необходима: ведь кино пока что практически единственный способ ознакомления широких масс лаосцев с жизнью страны, поскольку ни телевидения, ни радио в труднодоступных отдаленных горных районах нет. По мнению Управления кинематографии, фильм должен всегда дойти до своего зрителя. Именно по-

«Залпы пушек в Долине Кувшинов»

этому в пятилетнем плане ЛНДР отмечена необходимость постройки в каждом уезде киноклуба. Сейчас же кинотеатры существуют лишь в центрах провинций, а для демонстрации картин в горных, пограничных районах, в деревнях направляются специальные кинопередвижки. Кинематографу сегодня уделяется все большее внимание как одному из эффективных средств идеологического воспитания населения. Не случайно все конференции, собрания трудовых коллективов сопровождаются показом фильмов. Однако своей национальной продукции пока еще очень мало, поэтому в стране налажена широкая демонстрация картин, снятых в странах социализма, прежде всего в Советском Союзе. Лаос получает ежегодно 70 художественных и более ста документальных советских фильмов. При этом в провинции организуются бесплатные просмотры, поскольку социалистический кинематограф расценивается как важнейшее оружие политической пропаганды, способное наглядно продемонстрировать преимущества социалистического строя, выдающиеся успехи, достигнутые в строительстве социализма.

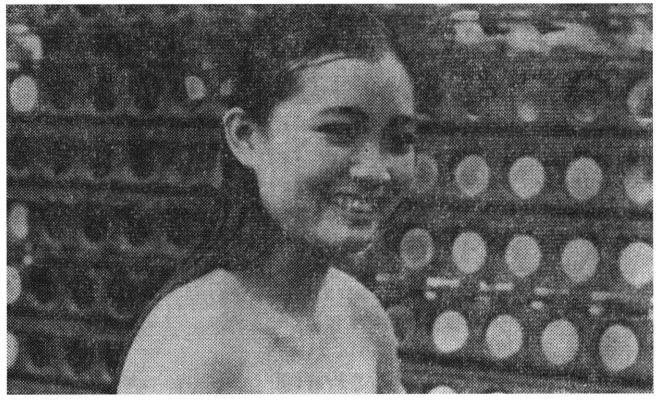
Советские фильмы вызывают у населения огромный интерес и пользуются большим успехом. В городах, особенно во Вьентьяне, наиболее популярны игровые фильмы, обращенные к современности, а жители уездов обычно ждут документальные ленты. Налажен обмен фильмами с Кампучией и Вьетнамом.

Советский Союз всегда оказывал постоянную безвозмездную помощь Лаосу, поставляя кинооборудование и фильмы. Во ВГИКе учатся лаосские студенты, которые по возвращении на родину станут первыми профессиональными кинематографистами ЛНДР.

На встрече в Москве делегация лаосских кинематографистов и руководство Госкино СССР подводили итоги сотрудничества за 1982 год, подчеркнув, что оно способствовало дальнейшему развитию и углублению дружеских связей между нашими странами. Особое внимание было уделено проведению киномероприятий, посвященных национальным праздникам народов обеих стран: 65-летию Великой Октябрьской социалистической революции, 60-летию образования СССР и 7-й годовщине провозглашения ЛНДР.

Обсуждались также планы на будущее, в соответствии с которыми намечено направить в Лаос советские документальные фильмы для показа к знаменательным датам, а также послать советских специалистов для оказания помощи в монтаже и налаживании кинооборудования.

Творческая биография самого Фолсены показательна для ситуации, сложившейся в зарождающемся лаосском кинематографе. Профессией режиссера он овладевал в Болгарии, куда был послан правительством Лаоса. За



«Залпы пушек в Долине Кувшинов»

годы работы Фолсена — первый лаосец, получивший кинообразование, — успел снять три документальные картины. В беседе с нашим корреспондентом он рассказал, каким непростым был его путь к созданию художественного фильма «Залпы пушек в Долине Кувшинов». Сюжетной канвой ленты послужил роман вьетнамского писателя Ван Лина «2-й батальон». Это рассказ о батальоне, ставшем ядром революционной армии. В основу фильма легли воспоминания самих бойцов — участников сражений, жителей пострадавших от войны деревень, их рассказы о том, как вместе со своими семьями им удалось выйти из блокадного кольца. Создателей фильма консультировал министр культуры ЛНДР Сисана Сисан, который в те годы вел идеологическую работу в освобожденных районах.

Группа готовилась к съемкам фильма три года. Лишь в апреле 1982 года Фолсена непосредственно приступил к работе. Трудно было найти исполнителей, ведь в Лаосе нет профессиональных актеров. Образ героини создала Кхамсэнгдыан Имманивонг — сотрудница МИДа ЛНДР. Исполнительница признавалась в беседе с журналистами, что ей сначала было чрезвычайно непросто сжиться со своей героиней, проникнуть в мир ее переживаний. Сказывалось полное отсутствие опыта, товарищи по съемочной площадке тоже помочь не могли — все они непрофессиональные актеры. Однако постепенно Имманивонг все ближе и понятней становился характер отважной девушки-врача, которая всегда была на поле боя рядом с бойцами 2-го батальона.

Художественный фильм «Залпы пушек в Долине Кувшинов» был высоко оценен в Лаосе. Картину показывали во Вьентьяне 2 декабря 1982 года по случаю 7-й годовщины образования ЛНДР. Переполненные залы свидетельствовали об огромном успехе фильма. Режиссер Сомтхит Фолсена сказал, что мечтает привезти свою работу на XIII Международный кинофестиваль в Москве.

Сейчас Фолсена собирается снимать фильм о жизни большого современного города. «Надеюсь, — сказал он, — что все те, с кем недавно закончил съемки, примут участие в создании следующей ленты».

Подводя итоги пребывания в СССР, делегация кинематографистов Лаоса отметила доброжелательный интерес советского народа к лаосским фильмам. Сомтхит Фолсена от имени всех лаосских кинематографистов выразил благодарность руководству Госкино СССР за искреннее внимание и оказанную помощь, а также за стремление привлечь Лаос к международному сотрудничеству стран социализма в области киноискусства.

Ромил Соболев

Парашурам, или Жизнь и смерть героя

«ПАРАШУРАМ» («PARASHURAM»)
Авторы сценария Мринал Сен, Мохит Чатто-падхайя. Режиссер Мринал Сен. Оператор Ранджит Рей. Композитор Карантх. Производство Отдела информации и культуры правительства Западной Бенгалии (Индия).

Фильм Мринала Сена «Парашурам» из того индийского кино, для которого придумано множество эффектных, но в общем-то неопределенных названий — параллельное, молодое, новое и т. д. и которое, очевидно, должно рассматриваться как кино открытого социального протеста и яркой национальной формы критического реализма.

Это кино любопытным образом соединяет современную стилистику с давними индийскими культурными традициями, и в этом отношении представляется действительно новым и самобытным.

Картины Сатьяджита Рея, Мринала Сена, Шьяма Бенегала и многих других режиссеров разных поколений раскрыли на экране сложный, противоречивый, в чем-то крайне болезненный и в то же время исполненный социального оптимизма мир индийской действительности.

Легко установить непохожесть произведений названных художников на все, что привычно ассоциируется у многих зрителей с понятием «индийское кино» — с постановочно пышными, поверхностными и сентиментальными, перегруженными танцами и музыкой мелодрамами. Это, однако, достаточно наивная ассоциация. Индийское кино — это тоже целый мир, который никогда не был единообразным. Даже Бомбей, иногда пренебрежительно называемый «индийским Голливудом», не только развлекал зрителя и мифологизировал действительность — там, напомним, еще в далеких 50-х годах Бимал Рой и Радж Капур используют жанр мелодрамы для отражения реальных жизненных проблем; несколько позднее Х. А. Аббас делает первые, пусть еще робкие шаги к тому, что сегодня называют «политическим кино». А в тех штатах страны, где нет развитого кинопроизводства, время от времени выходят фильмы на местных языках (и потому, к сожалению, остающиеся малоизвестными даже для специалистов), которые зачастую отличаются поразительным реализмом формы и правдивостью содержания.

Так что термин «параллельное кино», хотя он получил широкое хождение и используется уже и индийскими кинематографистами, представляется мне несколько расплывчатым. Во всяком случае, это такие «параллели», которые явно и часто пересекаются. И может быть, будущее индийского кино в том, чтобы пересечения сменились слиянием всех его плодотворных художественных течений. Все же упомянутая непохожесть, с какой стороны к ней ни подходи, не только достоинство и не только недостаток. Если многие бомбейские и мадрасские коммерческие фильмы представляются начисто оторванными от реальной жизни, то неоспорим пока и тот факт, что некоторые произведения Сена, Бенегала и даже Рея остаются непонятыми массовым зрителем. Гуманизм, критический пафос, все богатство содержания этих произведений оказываются чем-то вроде холостого выстрела — это не наше предположение, об этом как-то, не скрывая горечи, говорил Мринал Сен, причем речь шла о его замечательном «Господине Шоме», фильме 1968 года, которым многие киноведы и датируют начало так называемого «параллельного кино».

«Парашурам» — великолепный фильм, повторим, из нового или, если угодно, — параллельного кино. Это своего рода обытовленная притча, в которой обычное уходит корнями в фольклор, а частный случай обобщается до символа, где ретроспекция связывает дни се-

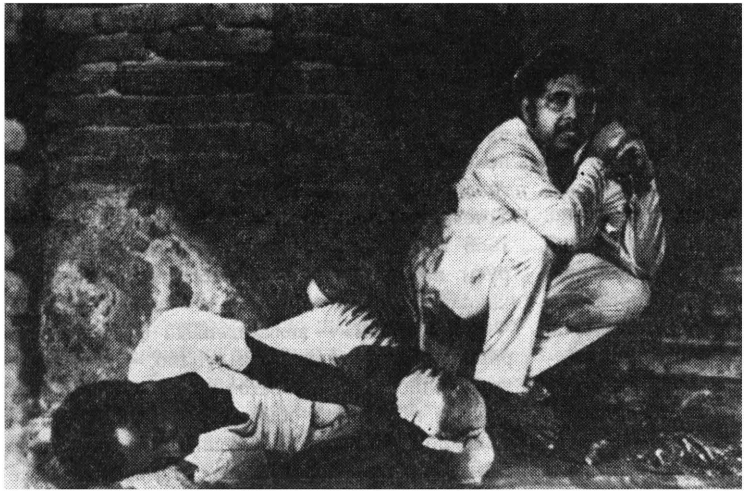
годняшний и вчерашний в некий, по выражению одного из персонажей, круговорот жизни.

В 1976 году, представляя «Королевскую охоту», свой первый цветной фильм, показывающий колониальные истоки нищеты народных масс, Сен говорил, что он хочет делать популярные, то есть понятные многим произведения. Будет ли понят «Парашурам»? Может быть, не во всем — все же его форма сложна, во всяком случае, непривычна для тех зрителей, чей вкус испорчен бомбейской коммерческой продукцией; но в главном — наверняка. Ибо этот фильм — как крик боли, которая мучает очень многих людей в Индии, да и не только там — во всех развивающихся странах. Боли безработицы, боли от сознания собственной ненужности, ненужности жизни...

Фильм Сена начинается с развернутой интродукции, которая, в свою очередь, состоит из двух частей. Сначала мы видим, как богач выгоняет слугу — молодого, сильного парня с привлекательным открытым лицом,— заподозрив его в краже кошелька. Затем действие резко прервет выступление уличных акробатов. Им, как шутам в классической трагедии, дано право комментировать события, говорить ту правду, которую могут чувствовать, но не осознавать до конца участники драмы. Можно сказать иначе: акробаты — это «голос» авторов фильма (в работе над его сценарием помимо Сена принимал участие писатель Мохит Чаттопадхайя). Именно они, «акробаты-авторы», увидят в судьбе Парашурама закономерность — своеобразный круговорот жизни, и раскроют его социальный смысл. Как прежде, так и теперь, помещики опутывают крестьян долгами, и последние, лишившись земли, голодными толпами идут в города.

Здесь виновники названы прямо. Но возможен и другой взгляд на те же самые факты. Сен включает в фильм открыто публицистическую вставку, показывающую собрание интеллигентных, хорошо одетых людей, где оратор говорит: «Тысячи людей в наших городах влачат жалкое существование... Засухи, наводнения, эпидемии заставляют людей покидать деревню. Они наполняют улицы большого города, где умирают от голода и нищеты, от холода и болезней». Все, видимо, верно, но тем более неожиданно окончание этой речи: призвав «сеять разумное», оратор выражает уверенность, «что, когда осядет пыль веков над нашими городами, о нас будут вспоминать с благодарностью». Как же следует понимать его слова?

Несомненен сарказм этой вставки. Потому что для авторов главное действующее лицо фильма отнюдь не пылинка в «пыли веков».



«Парашурам»

Он — Парашурам — человек разумный, справедливый, добрый, способный сам устроить свою жизнь.

Что общего между деревенским парнем, пришедшим в Калькутту с нелепым топором на плече, и героем древней легенды, грозой царей? Парень даже не знает этой легенды. Он придет в город и убедится, что и там он никому не нужен, и там он — лишний, настолько лишний, что даже на тротуаре ему не достанется места и придется поселиться в кладбищенских руинах. Будет как-то перебиваться, толкаться среди мальчишек на набережной Ганга из-за медяков, разбрасываемых богатыми богомольцами, потом ему немного повезет, найдется место на стройке высотного дома. Там, на стройке, он и погибнет, случайно сорвавшись с лесов...

Но уличный мудрец по имени Харан подметит сходство. Он и назовет парня Парашурамом — «человеком с топором», мстителем, — потому что, как он говорит, «весь мир боится твоего топора». И парень согласится с Хараном, припомнив, что этим топором он некогда убил тигра.

Мы не увидим, как кто-то его боится. Он проживет короткую и — по меркам бездомных людей — спокойную жизнь, не совершив никаких подвигов. Подружится с нищим стариком и будет его опекать. Потом в его жизнь войдет Аллади, такая же одинокая и бесприютная молодая женщина. В кладбищенских развалинах образуется нечто вроде семьи: Парашурам, Аллади в роли его невенчанной, но любимой жены и старик, так сказать, исполняющий обязанности их родителя, мирящий их, дающий ненавязчивые советы. Вроде бы ничего похожего на то, что сделал герой легенды, «двадцать один раз» выкосивший своим топором жестокого царя, его приспешников и его армию.

И все же он — Парашурам! Потенциальный, или, точнее сказать, не успевший совершить все, что мог бы совершить. Особенность этого фильма в том, что безвременная гибель героя лишена трагического звучания. Смерть есть смерть, и она не может восприниматься без печали, но здесь — воспользуемся словами Пушкина — печаль светла. Это чувство объясняется, очевидно, притчевой формой картины. Ее герой, как уже отмечено, не безликая пылинка, не неизбежная жертва прогресса, но вместе с тем он и не какая-то исключительная личность. Он Парашурам не из легенды, а из современной действительности, что означает его множественность и потому бессмертность. Он Парашурам из целой армии Парашурамов, и без его топора остается достаточно много опасных топоров...

Напомним, что творчество Мринала Сена отличается постоянными исканиями и даже, пожалуй, метаниями, что, правда, не помешало ему — первому после Сатьяджита Рея — приобрести международный авторитет. Можно отметить, что, как и Рей, Сен — представитель прежде всего Бенгалии, ее богатой и тонкой культуры, ее особенно сложной и контрастной политической жизни.

Общее для всех его работ — острое осознание нищеты и гнета, чувство несправедливости мироустройства. Констатировав это, далее приходится к каждому фильму искать особую шкалу измерения, поскольку Сен может сходный материал осветить с различных позиций. Так, в шедшей у нас под названием «Собеседование» картине та же тема безработицы решается яростно и бескомпромиссно, в духе наксалитов — движения левых общественных сил. Герой, доведенный до отчаяния, громит витрину с манекеном: этот эпизод перебивается кадрами схваток демонстрантов с полицией. В более поздней «Деревенской истории» Сен показывает отца и сына, решивших ничего не делать, поскольку работать — значит подвергаться гнету и кого-то обогащать. Казалось бы, чисто сатирический сюжет, но, как это ни странно, для Сена эта паразитическая жизнь — вполне допустимая форма протеста, и отца по крайней мере он обрисовывает с явной симпатией.

«Парашурам» свободен от такого рода крайностей — это более зрелый и мудрый фильм. Виновники обезземеливания крестьян — помещики названы в нем прямо и резко, однако Сен понимает и всю сложность проблемы безработицы, особенно в такой стране, как Ин-

дия, где население с каждым годом увеличивается на 16 миллионов человек.

Верно, однако, и то, что понимание не делает Сена терпимее. Отойдя от бунтарских настроений, он тем не менее и здесь твердо придерживается той мысли, что мир устроен неправедно и если он не будет переустроен, то... Парашурам поднимет свой топор. Ведь он бессмертен!

Об этом прямо говорят и герои фильма — акробаты, мудрец Харан, даже обиженная жизнью Аллади, по-своему отвергающая собачье существование. Но еще яснее это проступает в искусно созданной атмосфере фильма — тревожной, полной ожидания чего-то неведомого, но неизбежного. Резкий, моментами даже рваный монтаж, ретроспекции, публицистика и сказочные вставки с акробатами — все это делает показываемый в картине мир зыбким, неустойчивым и внушает мысль, что на смену ему должно прийти нечто более справедливое и гармоничное.

Александр Липков

Счастливчик Аджай

«ПРОСТИ, АРУНА» («ЭТАП ЖИЗНИ»), «MANZIL»

Автор сценария и режиссер Басу Чаттерджи. Оператор К. К. Махаджан. Художник Бансичандра Гупта. Композитор Р. Д. Барман. Производство «Амбика Читра» (Индия).

Кинематографическая судьба Басу Чаттерджи — судьба счастливая. За тринадцать лет работы в кино он снял 22 фильма (быть может, когда выйдет эта статья, их будет уже 23 или даже 24), все они имели зрительский успех, подчас большой, подчас умеренный, но всегда достаточный для того, чтобы продюсеры охотно финансировали следующую постановку. В простое он не бывает, более того, нередко снимает по два фильма одновременно. Критика к Чаттерджи тоже благосклонна — она ценит его юмор и наблюдательный глаз, его лиризм, внимание к судьбам обыкновенного человека, живущего теми же проблемами и заботами, что и бóльшая часть зрителей.

С именем Басу Чаттерджи связано становление «новой волны» индийского кино, взломавшей каноны и штампы коммерческого экрана, обозначившей поиск совершенно иной меры достоверности, иного подхода к социальной реальности, к ее конфликтам. Басу Чаттерджи был одним из самых заметных в плеяде «новой волны», непохожим на других. Он «не обличал», «не проповедовал», «не призывал» — ни к восстанию, ни к смирению, «не ломал голову» над путями решения мучительных проблем и противоречий индийской жизни; он просто наблюдал, внимательно всматривался в то, что происходит вокруг, доброжелательно посмеиваясь, вселяя в своих зрителей веру, что мир, в общем, не так уж и плох, что жить на земле, жить в Индии — совсем не худшая участь, какая может выпасть человеку. Но режиссер не обходил молчанием те реальные сложности и конфликты, что вставали на пути его героев.

Вот, для примера, ранний фильм Чаттерджи «Тубероза» — из тех работ, которым режиссер более всего обязан своей славой. Героиня этой ленты Дипа оказывается в затруднительном положении по причине того, что никак не может понять, кто же из двух молодых людей ей дороже (с одним ее связывает любовь давняя, сохранившаяся еще со студенческих лет, с другим — надежды на будущую семейную жизнь, помолвка). Здесь не было привычного для индийского экрана мелодраматического негодяя, преследующего влюбленных, не было также и традиционных песен и танцев, столь любимых широкой публикой. Но оказалось, что и без всяких «злодеев» жизнь подчас ставит на пути такого сложного, прихотливого чувства, как любовь, труднопреодолимые преграды и что преграды эти прежде всего — в самой человеческой душе, за изменчивой динамикой которой бесконечно интересно наблюдать. И что любовь может быть прекрасной даже без сладковатого «соуса» вставных, пышно расцвеченных песенно-танцеваль-

ных номеров, над которыми Чаттерджи здесь позволил себе добродушно посмеяться, приведя своих героев в кинозал, где публика с восторгом и замиранием смотрит подобную сцену, разыгрываемую, конечно же, в роскошных декорациях персонажами, облаченными в не менее роскошные костюмы.

Ко всем этим штампам коммерческого кино у Чаттерджи пиетета, действительно, никогда не было. Его герои не имели ни шикарных апартаментов, ни лимузинов, ни парчовых одежд, ни прочих признаков жизненного преуспеяния, притом что ни изгоями, ни париями их тоже не назовешь — они были «такими же, как все», средними представителями среднего класса. И оператор К. К. Махаджан (он известен у нас по социально острым фильмам Мринала Сена) запечатлевал их жизнь с той же мерой достоверности, погруженности в реальность, с какой он снимал крестьянские лачуги и кварталы калькуттской бедноты в иных своих лентах.

С тех пор прошло много лет, и сейчас, когда на наши экраны вышла «Прости, Аруна», пятнадцатая картина в фильмографии Чаттерджи (1979, оригинальное название в переводе с хинди означает «Этап жизни»), интересно посмотреть, какую эволюцию претерпел режиссер за годы, прошедшие со времени «Тубероз».

Фильм начинается со знакомства двух молодых героев на свадьбе их друзей. Аджай поет для гостей, завораживая всех своим прекрасным голосом, Аруна восхищенно его слушает. Аджая играет Амитабх Баччан, «суперзвезда» индийского кино, так что уж изначально нет никаких сомнений в том, что героям положено влюбиться, ну, и, конечно, пройти через кое-какие связанные с этим обстоятельством испытания.

Последние вскоре не замедлят обнаружиться: Аруна — дочь богатого адвоката, Аджай — беден; имеющаяся у него степень бакалавра искусств больших доходов не сулит, поэтому герой мечтает преуспеть на другом поприще — в сфере предпринимательства. К этому занятию склоняет его и знакомый механик Анакейлал, которого играет Сатьендра Капур, не раз появлявшийся на индийском экране в ролях злодеев. Здесь он несколько выходит за рамки привычного амплуа, особенно поначалу: суетливый, восторженный, он кажется скорее шоломалейхемовским персонажем, провинциальным мечтателем, завороженным миражами сказочных обогащений. Дело механик уже присмотрел: можно купить большую партию от-

«Прости, Аруна»

служивших свое гальванометров, отремонтировать их и продать колледжам, отлично при этом заработав. Но нужны деньги. К счастью, есть верный друг Пракаш, на помощь которого всегда можно рассчитывать...

Меж тем Аджай встречается с Аруной: она с матерью пришла на его концерт, он побывал в доме у девушки, его хотят познакомить с отцом, ему будут звонить, чтобы позвать на обед. Но тут, как говорил Зощенко, запятая: телефона у Аджая нет, автомобиля тоже, о квартире и говорить не приходится — живет с матерью в одной комнатке где-то на окраине. Так что, увы, Аджаю приходится врать, что все это есть — и автомобиль, который сейчас в ремонте, и телефон, и квартира. Хорошо хоть, что все это можно ненадолго позаимствовать все у того же надежного Пракаша, которому отныне приходится разыгрывать роль слуги своего друга, отвечая по телефону: «Господина дома нет».

Правда, Аджай тешит себя иллюзией, что вся эта ложь лишь на время — скоро он и в самом деле станет богат: дела фирмы вселяют веру в успех, раздаются звонки, подписываются контракты, так что только успевай принимать и отсылать заказы. Впрочем, как-то заглядывает и малоприятный посетитель, по-дружески советующий продать «предприятие», пока оно не вылетело в трубу. Хозяин визитера Толорал Чогонмал занимается тем же самым бизнесом, у него крупная фирма, квалифицированные мастера — разве под силу тягаться с ним малоопытным новичкам! Предложение решительно отвергнуто, но посетитель на этом не успокаивается: не согласен Аджай — можно договориться с Анакейлалом...

А встречи с Аруной тем временем продолжаются. Аджай является на них в чужой одежде и в чужой машине. Бывают, конечно, и совсем уж неловкие моменты, когда вдруг оказывается, что кошелек «совершенно случайно» забыт в конторе и красивое сари, которое он собирался широким жестом подарить любимой, остается в магазине — до завтрашнего дня. Но девушке все эти «случайности» не внушают подозрений, она уже считает себя невестой Аджая и хочет, чтобы при встрече с отцом он оговорил подробности их будущей свадьбы.

Наворот событий тем временем становится все серьезнее. Анакейлал требует денег: то для аванса мастерам, то для закупки запчастей. Вместо ожидавшихся доходов косяком идут рекламации: коробки с приборами возвращаются назад, клиенты негодуют. Анакейлал куда-то исчез, и лишь увидев свертки со свадебными подарками для дочери своего «компаньона», Аджай понимает, куда ушли его денежки. К тому же отец Аруны неожиданно обнаруживает, что его будущий зять неудачник и обманщик, и хотя Аджай понимает свою вину и во всем честно признается Аруне, отец не желает его больше видеть и, более того, сам берется вести против него судебное дело, возбужденное кем-то из клиентов... Да, теперь уж совершенно необходим «бог из машины», чтобы привести действие к счастливому финалу; без него здесь никак не обойтись, поскольку и авторская интонация, и атмосфера, и стилистика фильма вновь подтверждают, что искусству Басу Чаттерджи явно несвойственно драматическое или, тем более, трагическое разрешение сложных жизненных ситуаций.

И «боги из машины» начинают являться один за другим. Первым из них оказывается мать. Видя отчаяние сына, она дает ему спасительный совет: самому взяться за ремонт приборов. Она подбадривает его, а потом даже продает последние драгоценности, чтобы добыть деньги на покупку необходимых деталей. Аджай обкладывается толстыми книгами с серьезными названиями на корешках, становится за верстак, что-то мастерит, по временам отвлекаясь и в глубокой задумчивости чертя пальцем в воздухе какие-то схемы. Все это идет на экране под бодрый хорал, намекающий на скорую и неминуемую победу героя. Правда, на суде отец Аруны клеймит своего несостоявшегося зятя как бесчестного негодяя, обманом пытавшегося проникнуть в порядочное общество, где таким, как он, конечно же, не место. Но у Аджая свой адвокат (еще один «бог из машины»), вызывающий в свидетели самого Толорала Чогонмала, «серого кардинала» темных махинаций, разо-

рившего, как тут же и выясняется, не только Аджая, но до него еще несколько молодых предпринимателей. В довершение «посыпавшихся» счастливых перемен истец, получив прямо в зале суда известие о том, что приборы из новой партии, поставленной Аджаем, полностью исправны, отказывается от своих претензий. Ну и последним «богом из машины» оказывается все тот же верный Пракаш, который тайно от друга погасил все его долги. Порок посрамлен, любовь и дружба торжествуют, и даже отцу Аруны хватает мужества признать, что он был не прав и впервые может радоваться, проиграв дело. Стоит ли говорить, насколько счастлива сама Аруна.

Нельзя сказать, что в этой работе наблюдательность и чувство юмора покинули режиссера. Однако признаем, что картина все-таки гораздо тяжеловеснее, к примеру, той же «Туберозы», внимание к характерам явно потеснено заботой о занимательности интриги, и хотя подлинность фактур, жизненного фона, человеческих типов в основном соблюдена, достоверность самого хода событий, развития коллизий вызывает немало сомнений. Хотя бы — поразительная легкость, с которой бакалавр искусств превращается в умелого электромеханика, а все конфликты благополучно улаживаются, — включая, кстати, и те, что возникли не по одному лишь недоразумению.

А ведь сохранив ту же исходную ситуацию и тех же героев, можно было сделать фильм гораздо более серьезный: о том, как человек, не веря в свой действительный талант, гонится за миражом мнимого преуспеяния. Ведь у Аджая есть настоящее призвание — песня, искусство могли бы стать делом и смыслом его жизни. Но режиссера этот сюжетный мотив интересует лишь как повод вставить в картину несколько приятных музыкальных номеров (музыку к фильму написал известнейший индийский композитор Р. Д. Барман), не повторяющих, правда, штампы примитивных коммерческих лент и решенных с достаточной кинематографической культурой. Кроме того, Чаттерджи, видимо, солидарен со своим героем, полагая, что деньги важнее призвания, что и в сфере бизнеса, каковая, если вдуматься, Аджаю с его характером явно противопоказана, можно выдвинуться по воле счастливого стечения обстоятельств. Быть может, Чаттерджи привела к этому убеждению его собственная кинематографическая судьба, на редкость благоприятствовавшая ему с первых же шагов. Впрочем, популярность его лент тоже не объяснишь одной лишь случайностью — дело еще и в самих свойствах его режиссерского таланта.

Неверно думать, что другим режиссерам индийской «новой волны» безразличен успех у массовой аудитории, но обычно для многих гораздо важнее оказывается возможность без уступок высказать на экране свое художническое кредо, свою гражданскую позицию, а потому картины их нередко становятся лишь достоянием сравнительно небольших политически активных, либо эстетически образованных категорий зрителей, а случается, что, имея успех за рубежом, не имеют его у себя на родине. Чаттерджи такая формула существования в искусстве не устраивает и не потому, что кассовый стимул затмил для него все другие. Просто ему нужны возможность настроиться на общую волну с аудиторией, контакт с нею — сиюминутный, немедленный, в чем есть свои плюсы, и минусы. Плюсы те, что именно его ленты наряду с работами других, очень отличных от него мастеров, таких, как Гириш Карнад и Шьям Бенегал, сделали достоянием широкой аудитории кино иного художественного уровня, несравнимого с тем, который предлагал и предлагает своему зрителю коммерческий кинематограф. Минусы же из этого и вытекают: в кинозалах Индии по-прежнему подавляющую долю составляет зритель неграмотный, предпочитающий видеть реальность не в ее подлинном облике, а в сказочно-трансформированном варианте, сводящем конфликтную сложность жизни к однозначным, легко читаемым прописям. Чаттерджи, быть может, опять же в силу легкости и общительности своего дарования, пошел навстречу этому зрителю без ощущения внутреннего компромисса. Отсюда и следствия: позиция наблюдателя, пусть и умного, и ироничного, всегда свойственная режиссеру, нашла свое продолжение

в отказе от социального анализа; приятие жизни, которым были симпатичны ранние ленты режиссера, незаметно эволюционировало в ее всеприятие.

Конечно ставить точку, подводя итоги творческого пути режиссера, было бы преждевременно: Басу Чаттерджи в расцвете сил, он полон замыслов и планов; однако некоторые тенденции в развитии его искусства проявляются настолько очевидно, что требуют серьезного осмысления, тем более что подобную эволюцию претерпел не один лишь Чаттерджи — его судьба позволяет обнаружить закономерность «превращений» многих мастеров индийского кино. И все-таки будем ждать появления новых фильмов Басу Чаттерджи. Ждать с надеждой.

Ольга Сергина

Эти знакомые ритмы...

«РИТМЫ ПЕСЕН» («SARGAM»)
Автор сценария и режиссер К. Вишванатх. Оператор К. Х. Кападия. Композитор Лаксмикант Пьярелал Производство «Н. Н. Сиппи Филмз» (Индия).

В Индии говорят, что две вещи знакомы каждому индийцу: древний эпос «Махабхарата» и «Рамаяна» и фильмы на языке хинди, центром производства которых является один из крупнейших городов страны Бомбей. Бомбейские фильмы, преимущественно развлекательного характера, сегодня, как и десять, и двадцать лет назад, занимают доминирующее положение в репертуаре индийских кинотеатров. По-прежнему преобладают они и среди картин, представляющих кинематограф Индии на мировом экране.

Видимо, уже само количество развлекательных лент — не забудем, что доля их в общем объеме кинопродукции Индии составляет до 97—98 процентов,— становится фактором, нивелирующим творческую фантазию. Коммерческие фильмы, поставленные на поток, естественно, не отличаются разнообразием: так, они чаще всего используют весьма ограниченный набор сюжетов и мелодраматических ситуаций, стержень которых составляет — конечно же! — любовная интрига; они эксплуатируют закостеневшие способы обрисовки характеров и средства актерской выразительности, в результате чего на экране, как правило, действуют лишь «супергерои» и «суперзлодеи»; они, наконец, не могут обойтись без обилия непременных вставных музыкальных номеров.

Анализируя то или иное произведение «бомбейского кино», необходимо, однако, помнить, что подобная форма индийских фильмов глубоко национальна; она восходит к древнему театру, в котором «драма, музыка, балет и пантомима еще не расчленились, не выделились в отдельные зрелища и виды искусства»[1], а потому и создателями лент, и зрителями их подчас произвольное чередование не воспринимается как условность. Напротив, многие полагают, что песни и танцы наилучшим образом выражают внутреннее состояние героев, мир их чувств и мыслей. И все же, думается, при оценке подобных работ прежде всего необходимо выяснить, насколько органично вписываются песни и танцы в художественную систему фильма и проясняют ли они на самом деле смысл экранных коллизий, содержание характеров.

...С первых кадров фильма «Ритмы песен» мы попадаем в знакомую нам атмосферу мелодрамы. Это ее зачин, схожий с зачином сказки (исследователями давно замечено родство двух жанров): мачеха ненавидит падчерицу, а добрый, но слабый отец не может защитить свою дочь. Это ее излюбленные экстремальные приемы, при помощи которых зрительское сочувствие к несчастным и благородным героям искусственно удваивается или ут-

[1] Соболев Р. Кино Индии. М., 1977, с. 29.

«Ритмы песен»

раивается: добрый, но слабый отец к тому же калека, прикован к креслу, ну а дочь его — бедняжка Хема — немая. И нет в ее жизни никакого просвета, лишь звуки музыки способны вызвать на ее печальном лице слабое подобие улыбки. К танцам у Хемы, в отличие от ее сводной сестры, поистине редкий талант. Но из-за козней злой мачехи Хема лишена даже этой единственной в жизни радости, и чаще всего лишь в воображении девушка может отдаться любимому искусству. Экран, естественно, широко использует возможность материализовать мечты героини. Крупный план Хемы, ее устремленный куда-то вдаль взгляд — и вот она уже перед нами, преображенная силой своей фантазии: в великолепных нарядах, со звенящими серебряными браслетами на ногах, она танцует, вкладывая в танец всю душу, танцует и даже поет. Потому что в мечтах Хема, конечно же, преодолевает проклятую немоту:

«Колокольчики звенят, миру рассказать хотят, как печальна немота, что сковала мне уста».

В мелодраме должна быть тайна, раскрытие которой в один из кульминационных моментов обеспечивает положенный жанру эффектный взрыв страстей. Заложен секрет и в драматургическое основание «Ритмов песен». Он состоит в том, что Хема давно любит певца и танцора Раджу — его роль играет «звезда» индийского экрана Риши Капур, младший сын Раджа Капура,— а он об этом на протяжении почти всего фильма не догадывается. Раджу — безродный юноша, он воспитывался в семье приемного отца, и ему трудно представить, что он имеет право жениться на Хеме, дочери учителя. Правда, критику потребовалось больше времени на то, чтобы написать эту фразу, чем режиссеру на то, чтобы разрешить «конфликт». Он исчерпывается мудрой моральной сентенцией доктора — жениха, которого альтруист Раджу нашел для горячо любимой им Хемы: «Главное не знатная родня, а человечность и благородство». После чего Раджу и Хема получают возможность счастливо соединиться...

Безусловно, мелодрама может и не претендовать на строго реалистическое следование жизни, на выход к острым проблемам социального бытия. У нее свои задачи и свой круг интересующих ее жизненных явлений.

Но все дело в том, что сюжет в «Ритмах песен» зачастую лишен даже житейского, бытового правдоподобия, а это препятствует возникновению каких-либо ассоциаций с подлинными реалиями окружающей действительности. Бесчисленные сюжетные перипетии фильма обнаруживают надуманность, искусственность его содержания.

Есть одна черта, которая, подобно лакмусовой бумажке, проявляет природу таких сюжетов. Это совершенно абстрактный, не имеющий никакого отношения к психологической конкретике характеров способ мотивирования их поступков, поворотов их судеб: все события происходят либо «случайно», либо «внезапно», либо по принципу «неожиданных» совпадений...

Отправившись в город за свадебным подарком для Хемы (мачеха хочет избавиться от падчерицы, выдав ее замуж), Раджу случайно становится свидетелем драмы незнакомой девушки, которую муж в первую же ночь после свадьбы решил продать другому за две тысячи рупий. Расправившись с негодяем и заслужив благодарность Кусум (так зовут несчастную), Раджу возвращается домой. И что же он видит? На месте жениха рядом с Хемой сидит тот самый Пракаш, от которого он спас Кусум!

Когда завершается очередной виток сюжета, сразу же, для того чтобы дать толчок последующим событиям, что-то происходит внезапно. Например, в начале второй серии «внезапно» умирает отец Хемы, и Раджу с Хемой приходится перебраться в город. Так же «внезапно» заболевает Раджу — вдруг он начинает безостановочно кашлять. Несколько эпизодов, и он уже у врача, и тот ставит безжалостный диагноз: туберкулез в запущенной форме. К этому режиссер добавляет эффект взаимного самопожертвования: узнав о болезни Раджу, который много работал для того, чтобы скопить деньги ей на свадьбу, Хема, в свою очередь, решает заработать ему на лекарства. И вот перед нами заполненный зал театра. На сцену с одной стороны выходит с бубном в руках Раджу, с другой — Хема. Оба поражены, увидев друг друга. Взволнованные и растроганные, они заканчивают свое выступление под гром аплодисментов...

Как и положено в мелодраме, негодяй Пракаш, вздумавший отомстить Раджу и Кусум, получает по заслугам. Кусум, защищаясь, убивает его. Воздается и злой мачехе: она наказана разорением и нищетой (способствующими, по мысли авторов, раскаянию), но впоследствии добрая Хема, конечно же, прощает свою обидчицу. Молодые герои обретают любовь и счастье. Фильм заканчивается. Какой же смысл извлечет из всего показанного на экране зритель?

Гуманистический посыл о победе добра над злом, не нашедший самобытного художественного воплощения, обернулся здесь умозрительной и абстрактной схемой. Ибо в искусстве «что» неотделимо от «как».

В череде индийских фильмов, появляющихся на наших экранах, «Ритмы песен», продукт усредненного, коммерческого производства, конечно, не займет приметного места. Вряд ли добавит этот фильм что-либо новое и к нашему знанию подлинных реалий индийской действительности.

Синерама

Болгария

В ноябре минувшего года в Софии состоялся VI Балканский кинофестиваль.

Минуло уже почти два десятилетия с тех пор, как собравшиеся на свою региональную встречу в Бухаресте национальные комиссии ЮНЕСКО шести стран — Албании, Болгарии, Греции, Румынии, Турции, Югославии — приняли решение об организации кинофестиваля под девизом «Киноискусство — за мир и добрососедство на Балканах» с целью, следующим образом сформулированной в регламенте: «Содействовать сближению народов балканских стран на основе гуманных идей киноискусства, помогать обмену творческим опытом между кинематографиями и кинодеятелями балканских стран, стимулировать широчайшее ознакомление народов балканских стран с балканским кино, распространяя фильмы среди массового зрителя на основах взаимности».

В болгарской столице каждая из стран-участниц (на этот раз отсутствовала кинематография Албании) показала до пяти короткометражных картин, а также — вне конкурса — одну-две полнометражные игровые ленты. Каждой национальной кинематографии был предоставлен один фестивальный день. По сложившейся традиции, смотр открывали фильмы кинематографии — хозяйки прошлого фестиваля, и в этот день зрители, собравшиеся в кинотеатре «Димитр Благоев», увидели четыре документальных греческих фильма — «Санторини» (режиссер Ольга Ладия-Панагопуло), «Второе лицо» (режиссер Никос Зервос), «Переселение» (режиссер Янис Куколис) и «В Туркувуне» (режиссер Лефтерис Ксантопулос), из которых наибольший интерес критики и зрителей вызвала первая картина, рассказавшая историю одного из красивейших островов Эгейского бассейна (по одной из научных гипотез, именно здесь находилась легендарная Атлантида), сохранившего, несмотря на все исторические катаклизмы, следы трех древнейших цивилизаций Средиземноморья, а ныне погибающего под напором «туристической индустрии».

Стремление к точности и внимательному документализму, к изображению тех сторон национальной жизни, которые характеризуют сегодняшний день балканских стран, было свойственно лучшим фильмам других кинематографий, показанным в дни фестиваля.

Так, во время следующего — румынского — дня зрители увидели кинопортрет известного румынского художника-примитивиста Виорела Кристи «Спокойствие живописца» (режиссер Мирел Илиешу), «Птичьи миграции» (режиссер Ион Бостан), «Старики» (режиссер Ион Вису), а также два мультфильма — «Футболист Сиси», сделанный классиком мировой мультипликации Ионом Попеску-Гопо, и «Арена» — молодого режиссера Золтана Силаги.

Кинематография Турции была представлена в конкурсе двумя научно-популярными картинами — «История белой бабочки» и «Цветы во тьме».

Интересную программу представили на фестивале кинематографисты Югославии; они увезли домой две премии, в том числе главную — «Золотого оленя» за документально-игровую новеллу «Пресс» (режиссер Богдан Жижич) — реалистическую, хотя и с элементами аллегории зарисовку одного дня фабричной работницы. Среди других призеров репортажная лента «Огненная бригада» (режиссер Кочо Недков), «Последний салют» (режиссер Драган Митрович), мультипликационная миниатюра «Потоп» (режиссер Стефан Живков) и поэтическая игровая короткометражка «Триптих» (режиссер Никола Стоянович, Специальный диплом жюри).

Хозяева фестиваля выступили с фильмами «Высоты» (режиссер Галина Кралева) — о «звездах» болгарской художественной гимнастики, «Вода» (режиссер Смилян Парушев) — о проблемах водоснабжения столицы, мультипликациями «Соло» (режиссер Стоян Дуков, «Серебряная пластина») и «Рыбаки» (режиссер Доньо Донев).

Н. Басманов

Вьетнам

В прошлом году во Вьетнаме было выпущено 18 полнометражных игровых фильмов различных жанров, рассказывающих о прошлом страны, о героической борьбе вьетнамского народа за свободу и независимость родины, о строительстве социалистического общества.

В сегодняшнем вьетнамском киноискусстве все более отчетливо проявляется стремление художников к исследованию характера и судьбы отдельного человека, внутреннего мира личности, повседневной жизни обыкновенных людей. Как пример «психологического подхода» к современной теме вьетнамская критика называет картину «Кто ненавидит, кто любит», герои которой преодолевают многие препятствия на пути к своему счастью. Фильм снят режисером Бать Зиепом.

В своем новом фильме «Земля не покинута» режиссер Нгуен Кхак Лой обратился к «производственной теме»: главные действующие лица ленты — рабочие ударных отрядов, участвующие в создании новых экономических районов в стране; в центре повествования — образы убежденных коммунистов, которые силой личного примера вдохновляют на трудовые свершения молодых строителей социалистического Вьетнама.

Как и в предыдущие годы, кинематографисты Вьетнама много внимания уделяли художественному осмыслению исторического опыта многолетней вооруженной борьбы вьетнамского народа против иностранных интервентов. Большой зрительский интерес вызвала последняя работа режиссера Чан Фыонга «Холодные джунгли», перекликающаяся с его прежними известными картинами «Последнее преступление» и «Последняя надежда». В печати СРВ отмечают, что «Холодным джунглям» свойственны напряженный, насыщенный событиями сюжет и динамичность композиции. Герои картины — бойцы Вьетнамской Народной Армии и научные работники, занимающиеся сбором материалов, доказывающих преступления американских агрессоров, использовавших химические отравляющие вещества во Вьетнаме. В рецензиях на фильм критики высоко оценивают удачную работу актрисы Фыонг Тхань, сыгравшую ведущую женскую роль. О событиях военного прошлого страны повествуют и такие новые ленты, как «Серебряный круг», «Перевернутая карта», «Возвращение в Шамшао».

Итоги минувшего года подтверждают, что киноискусство социалистического Вьетнама постепенно расширяет свой тематический диапазон, выдвигаясь на новые рубежи идейной и художественной зрелости.

А. Соколов

Сальвадор

Молодая кинематография сальвадорского Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти пока насчитывает в своем творческом активе лишь несколько документальных фильмов. Около двух лет назад при радиостанции «Венсеремос» сформировалась группа журналистов, телекорреспондентов, кинематографистов, посвятивших свой труд благородному делу революционной борьбы сальвадорского народа против империалистической экспансии, за национальную независимость и мир. В битве с врагом рождается революционное кино Сальвадора.

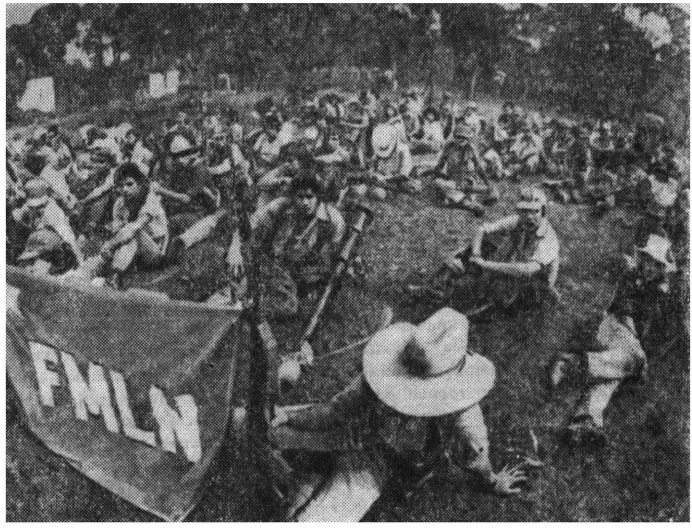
Нередко кинооператоры снимают прямо на поле боя; потом материал монтируется и озвучивается в координационном центре «Венсеремос». Одну из главных своих задач кинематографисты Сальвадора видят в том, чтобы эти боевые репортажи увидел зритель в их стране. Передвигаясь на машинах из одного района в другой, иногда следуя по пути продвижения партизан, они показывают фильмы жителям маленьких городов и селений.

На IV Международный кинофестиваль нового латиноамериканского кино, проходивший в Гаване, кинематографисты, участвующие в борьбе Патриотических сил Сальвадора, привезли документальную ленту «Письмо Морасан», которая получила Гран-при — «Белый коралл» (по разделу документальных фильмов). Картина сделала зрителей свидетелями военных действий, происходивших в августе-сентябре минувшего года в сальвадорском департаменте Морасан. Там солдаты хунты почти целиком разрушили поселок Мозоте, расстреляли большую часть его населения.

Оставшиеся в живых ушли в лес. Отряды Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти пришли на помощь жителям, организовав базу по подготовке бойцов народной армии. Рядом с солдатами революции сражались и кинооператоры, запечатлевшие на пленку события, положенные в основу фильма «Письмо Морасан».

Труден путь к свободе и независимости. И народ Сальвадора это понимает. Один из эпизодов картины показывает митинг — его организовали бойцы ФНО в поселке, где содержатся пленные солдаты хунты. Идет разговор о нуждах народа, о мирных заботах, общих для всех крестьян страны. Проявив гуманизм и доверие к вчерашним врагам, повстанцы освобождают пленных. Многие остаются с революционерами, чтобы вести справедливую борьбу на стороне народа, против войск хунты, поддерживаемой империалистами США.

Фильм «Письмо Морасан» убедительно демонстрирует силу рево-



«Письмо Морасан», (фото из журнала «Сальвадор»)

люционной армии, партизан, которые отстаивают интересы большинства населения Сальвадора. Ни трудности, ни лишения не могут остановить народ, вставший на путь борьбы за свое освобождение.

Рождается революционный кинематограф, несущий правду людям о битве с империализмом, в которой решается судьба страны.

М. Нечаева

Турция

Фильмом-воплем называет новую работу Йылмаза Гюнея «Путь» рецензент газеты «Унита». Картина стала сенсацией Каннского кинофестиваля 1982 года, где она была удостоена Главного приза — «Золотой пальмовой ветви». Сенсационна и судьба ее автора — писателя, сценариста, актера, общественного деятеля, скрывающегося в настоящее время за границей от преследований военного режима, приговорившего Гюнея за его политическую деятельность в общей сложности к 130 (!) годам тюремного заключения.

Сын бедного арендатора и курдской крестьянки, Йылмаз Гюней сменил множество профессий: он стерег коров, продавал помидоры, работал подручным у мясника... В двадцать лет ему удалось поступить в университет, но вскоре последовал первый арест «за коммунистическую пропаганду». Первый, но не последний... Гюней, ненадолго выходя на волю, успел стать популярнейшим в Турции киноактером, а затем и режиссером. Находясь в тюрьме, он пишет романы острого социального звучания, рассказы для детей, очерки и... ставит три фильма!

Этот уникальный способ постановки, когда режиссер не появляется на съемочной площадке, называют «телеуправлением» кинематографическими группами. С помощью своего друга и помощника Серифа Герена Гюней, подробнейше разрабатывая партитуру каждого эпизода с учетом мельчайших деталей, в дальнейшем руководит работой участников съемок путем постоянной интенсивной переписки, а каждое свидание в тюрьме использует для уточнения своих режиссерских указаний. Сам Гюней рассказывает, что когда в 60-е годы он ставил фильмы на свободе, то приходил на съемочную площадку, имея в голове лишь «смутную идею», «приблизительное ощущение» будущего эпизода, не представляя себе, как он должен завершиться...

Драматические обстоятельства вынудили режиссера полностью перестроить метод своей работы. Трудно представить, как это ему удается, однако созданный Гюнеем методом «телеуправления» фильм «Стадо» с большим успехом демонстрировался в 1980 году во Франции. Что же касается ленты «Путь», то ее Гюней завершил за границей после побега из тюрьмы; при этом он решительным образом перемонтировал отснятый материал, исключил ряд эпизодов, отказался от одного из персонажей и переписал ряд диалогов.

«Долог и тернист путь надежды»,— так объясняет название картины Гюнея корреспондент итальянского еженедельника «Эуропео». По отзывам критики, фильм турецкого режиссера человечен, остросоциален, насыщен философским подтекстом. Главным его достоинством считают реалистическое изображение сегодняшней турецкой действительности, для которой характерно наличие многих социальных, политических и экономических проблем в сочетании с национальными и религиозными предрассудками, унаследованными чуть ли не со времен средневековья. История становится ведущим «персонажем» этой картины, пишет один из рецензентов в «Унита», имея в виду исторические обстоятельства, которые сегодня поставили Турцию в одну упряжку с европейскими странами Общего рынка и НАТО, фактически превратили ее в «провинцию» Запада, сохранившую многие из диких обычаев и отживших традиций прошлого.

Сюжетную канву ленты составляет история пятерых заключенных, получивших недельный «отпуск» из тюрьмы. Один из них потерял документы — и его тут же арестовали. Другой поспешил к невесте, но встреча с любимой не приносит ему никакой радости: обрученные находятся под постоянным бдительным надзором тетушек и кузин...

Эпизоды «одиссеи» трех остальных заключенных раскрывают поистине трагические судьбы главных персонажей картины и их земляков, дают возможность режиссеру показать широкую панораму страны.

По мнению выдающегося итальянского писателя Альберто Моравиа, откликнувшегося рецензией на картину Гюнея, фильм отражает явления, характерные не только для сегодняшней Турции, но и для многих других стран капиталистического мира. «Выйти из тюрьмы — это значит перейти из одной тюрьмы, реальной, с толстыми стенами... в другую тюрьму, метафорическую, тоже окруженную толстыми стенами, где свои жесткие правила и репрессии», — пишет Моравиа.

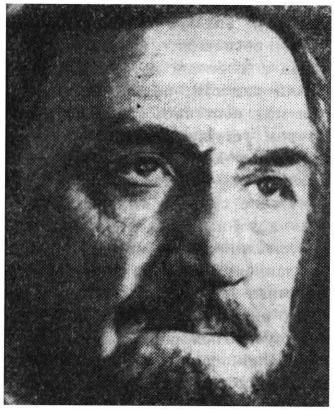
Л. Зиман

Франция

На экраны страны вышел новый фильм по мотивам знаменитого романа Виктора Гюго «Отверженные». Картина поставлена известным актером и режиссером Робером Оссейном; в роли Жана Вальжана — Лино Вентура, Жавера играет Мишель Буке, Тенардье — Жан Карме.

Французская печать напоминает, что лента Оссейна — тридцать четвертая экранизация книги Гюго. В справочнике Жоржа Садуля называются некоторые из них — режиссеров Капеллани (1911), Анри Фекура (1925), Раймона Бернара (1934) — с Гарри Бором в роли Жана Вальжана. В 1958 году в картине Жан-Поля Ле Шануа главного героя «Отверженных» сыграл Жан Габен — этот фильм знаком советским зрителям.

Новый киновариант романа Гюго создан Робером Оссейном после то-



Лино Вентура (Жан Вальжан) в фильме «Отверженные», режиссер Робер Оссейн (фото из журнала «Синема», Франция)

го, как два года назад он показал сценическую версию «Отверженных» на сцене Дворца спорта в Париже.

Воспользовавшись тем, что киновариант (Робер Оссейн снял и телевизионный сериал, рассчитанный на 6 часов демонстрации), естественно, страдает некоторой фрагментарностью, определенная часть французской прессы с неожиданной резкостью набросилась на создателей картины. При этом правая французская критика по существу смыкается с прежними оппонентами романа Виктора Гюго, которых раздражали его благородные, гуманистические идеи, его пафос защиты обездоленных. Не случайно газета «Юманите» поместила наряду с рецензиями на фильм интервью с двумя крупными писателями — Жоржем Сименоном и Арманом Лану, которые подчеркнули непреходящую злободневность «Отверженных». Актуальность романа Гюго, отметил в «Юманите» член Гонкуровской академии Арман Лану, в том, что отверженные по-прежнему существуют.

Добавим к этому сказанное самим Гюго в предисловии к роману:

«...До тех пор, пока не будут разрешены три основные проблемы нашего века — принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества; до тех пор, пока в некоторых слоях общества будет существовать социальное удушие; иными словами и с точки зрения еще более широкой — до тех пор, пока будут царить на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными».

Очевидно, что и сейчас, более чем через сто лет после выхода романа, его экранизация далеко «не бесполезна» и явно выделяется на фоне многих современных французских фильмов, отмеченных настроениями безысходности и пессимизма. Увы, капитализм не может похвастаться тем, что покончил с пороками, которые заклеймил в своем романе Виктор Гюго.

А. Брагинский

ФРГ

В своем последнем фильме «Дорогой мистер Вандерфул» известный западногерманский режиссер Петер Лилиенталь вновь подтвердил верность гуманистической позиции. Действие прошлых работ Лилиенталя происходило в Чили после переворота 1973 года («Виктория» и «Покой разлит по всей стране»), в Никарагуа («Восстание»), в фашистской Германии («Давид»). В фильме «Дорогой мистер Вандерфул» режиссер обращается к «мирной» ситуации, к жизни «маленьких людей», затерянных в джунглях Нью-Йорка, где царит повседневное скрытое насилие, которому почти невозможно сопротивляться. Камера оператора Михаэля Бальхауза, работавшего раньше с Фассбиндером, точно улавливает атмосферу грязного, будничного Нью-Йорка, тусклого гиганта, подавляющего человека. На задворках большого города, где хозяйничают мелкие воришки и крупные гангстеры, находится бар с убогим кегельбаном, принадлежащий «маленькому американцу» Руби Денису. У Дениса есть только два желания — он хочет сохранить бар, где развлекает публику песенками собственного сочинения, и сохранить семью. Когда-то Руби взял на себя заботу о разведенной сестре и ее сыне-подростке, что со временем принесло ему серьезные дополнительные хлопоты. Немалых усилий требует и борьба за бар, продать который его вынуждают угрозы и шантаж крупной строительной компании. Расстаться с баром особенно тяжело, ведь он для Руби не только средство к существованию — это единственное место, где Денис утверждается как личность, забывая ненадолго о своей жалкой судьбе, мнит себя певцом, покоряющим зал. ...Сигарета в руках (хотя он не курит), взбитая и тщательно маскирующая лысину прическа, лихо повязанный шейный платок — таков Руби Денис на подмостках. В этих нелепых попытках соответствовать некоему идеальному образу «настоящего американца» герой и смешон, и жалок, и симпатичен одновременно. Но ни певец, ни глава семьи, ни делец из него не получается. Жизнь развенчивает мифы, в которые Руби так искренне верил; он не может спастись от жестокости будней, от «тихой жестокости», ставшей на этот раз темой Лилиенталя. Сестра уходит из дома, племянник становится мелким воришкой, мафия вытесняет Руби из бара. Денис остается один — без семьи, без работы, без сцены, без всяких реальных перспектив на будущее...

Главную роль в фильме играет Джо Печи, получивший известность после участия в картине «Бешеный бык» Мартина Скорсезе.

Гуманистический фильм Питера Лилиенталя продолжает «новое открытие Америки», Америки маленьких людей и их разбитых иллюзий.

О. Булгакова

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Берегите мужчин!», 8 ч.
Автор сценария М. Акопова. Режиссер А. Серый. Оператор Р. Келли. Художник Г. Турылев. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Крачковский.
Роли исполняют: Н. Русланова, Л. Куравлев, А. Лазарев, А. Вокач, Н. Селезнева, Н. Агапова, В. Захарченко, Н. Кочегаров, Р. Маркова, М. Стриженова, Аня Лысикова.

«Детский мир», 8 ч.
Автор сценария Р. Беляковская. Режиссер В. Кремнев. Оператор Э. Караваев. Художник Д. Винницкий. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: Д. Банионис, Н. Гундарева, Слава Есиновский, В. Золотухин, В. Талызина, В. Анисько, З. Славина, А. Грачев, Л. Соколова.

«Кто стучится в дверь ко мне...», 9 ч.
Автор сценария Т. Хлоплянкина. Режиссер Н. Скуйбин. Оператор Г. Абрамян. Художник А. Борисов. Композитор Е. Подгайц Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: С. Шакуров, С. Тома, Т. Акулова, В. Спиридонов, А. Топчян, В. Ливанов, Т. Догилева, Ж. Болотова, И. Корытникова, Т. Гаврилова, А. Табаков, А. Асланянц.

«Не было печали», 7 ч.
Автор сценария В. Строчков. Режиссер Ю. Даниялов Оператор И. Бек. Художник В. Кислых. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Е. Попова.
Роли исполняют: Т. Пельтцер, Л. Куравлев, Катя Хорова, О. Остроумова, Е. Соловей, Е. Никищихина, О Вавилов, В. Захарченко, Ю. Назаров.

«Слезы капали», 9 ч.
Авторы сценария Г. Данелия, Кир Булычев, А. Володин. Режиссер Г. Данелия. Оператор Ю. Клименко. Художники А. Бойм, А. Макаров. Композитор Г. Канчелия. Текст песен Г. Шпаликова, Ю. Энтина. Звукооператор С. Литвинов.
Роли исполняют: Е. Леонов, И. Саввина, Н. Гребешкова, О. Машная, А. Яковлева, Б. Андреев, Л. Перфилов, Б. Брондуков, П. Щербаков, Н. Русланова, И. Нинидзе, Н. Парфенов, А. Толубеев, Б. Сморчков, А. Соловьев.

«Смерть на взлете», 9 ч.
Авторы сценария В. Кузнецов, А. Соловьев. Режиссер Х. Бакаев. Оператор Г. Куприянов. Художник В. Поляков. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Е. Урванцева.
Роли исполняют: Ю. Демич, Н. Пшенная, Л. Сатановский, К. Желдин, В. Фокин, С. Яковлев, А. Ромашин, Б. Гусаков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Женатый холостяк», 9 ч.
Автор сценария А. Шайкевич. Режиссер В. Роговой. Оператор А. Масс. Художник Ф. Ростоцкий. Композитор А. Журбин. Текст песен М. Львовского. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Л. Удовиченко, Ю. Григорьев. Б. Цуладзе, Саша Пшеничнов, В. Васильева, И. Мурзаева, М. Пуговкин, Н. Румянцева, Р. Филиппов, В. Андреев, Б. Гитин, В. Захарченко, Н. Казначеева, М. Крепкогорская, С. Орлова, И. Янковский.

«Я вас дождусь...», 7 ч.
Автор сценария и режиссер Я. Сегель. Оператор В. Звонилкин. Художник А Дихтяр. Композитор Е. Крылатов. Текст песен М. Матусовского. Звукооператор А. Избуцкий.
Роли исполняют: Катя Валюжинич, З. Гердт, А. Богатов.

«Серебряное ревю», 7 ч.
Авторы сценария В. Гориккер, В. Куксов. Режиссер В. Гориккер. Оператор Л. Рагозин. Художник Н. Терехов. Композитор Е. Крылатов. Текст песен Л. Дербенева. Звукооператор А. Нейман.
Роли исполняют: М. Яковлева, О. Битюкова, И. Христенко, Е. Герасимов, Н. Терентьева, А. Ширвиндт, М. Пуговкин, Ю. Катин-Ярцев, А. Кацынский, Т. Катковская, Т. Войтюк, В. Лузин.

Киностудия «Ленфильм»

«Голос», 9 ч.
Автор сценария Н. Рязанцева. Режиссер И Авербах. Оператор Д. Долинин. Художник В. Светозаров. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Б. Андреев.
Роли исполняют: Н. Сайко, Л. Филатов, Г. Калатозишвили, Е. Никищихина, В Шиловский, С. Бехтерев, П. Шелохонов, В. Бочкарев, Т. Кравченко, Е. Сафонова, Т. Панкова, Г. Березовский, Т. Лаврова, М. Глузский, Т. Родионова, А. Осипенко.

«Влюблен по собственному желанию», 9 ч.
Авторы сценария С. Микаэлян, А Васинский. Режиссер С. Микаэлян. Оператор С. Астахов. Художник А. Рудяков. Композитор И. Цветков. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: О. Янковский, Е. Глушенко, В. Шиловский, И. Резникова, В. Белоусов, Ю. Дуровин, Ю. Копыч, И. Уфимцев, К Крейлис-Петрова, С. Шершнева, З. Афанасенко. Н. Егорова, Н. Кононова, С. Лосев, С. Михалевич, А. Моисеева, Н. Скоморохова, П. Смирнов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Грачи», 9 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев, при участии К. Ершова. Режиссер К. Ершов. Оператор А. Яновский. Художник Э. Шейкин. Композитор В. Сильвестров. Звукооператор Р. Бисноватая.
Роли исполняют: А. Петренко, Л. Филатов, Я. Гаврилюк, В. Шаповалов, Ю. Гребенщиков, И. Бунина, М. Виноградова, З. Цахилова, А. Ромашин.

«Полеты во сне и наяву», 10 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер Р. Балаян. Оператор В. Калюта. Художник В. Волынский. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Л. Любенская.
Роли исполняют: О. Янковский, Л. Гурченко, О. Табаков, Л. Иванова, Л. Зорина, Е. Костина, О. Меньшиков, Л. Руднева, А. Адабашьян, Н. Михалков, Е. Черняк, А. Одинокова.

Одесская киностудия

«Свадебный подарок», 8 ч.

Автор сценария В. Гераскин, при участии Р. Быкова. Режиссеры Р. Быков, Р. Эсадзе, А. Игишев. Оператор Е. Козинский. Художник Л.

Токарева, Композитор М. Меерович. Звукооператор И. Рябинин.
Роли исполняют: Р. Быков, Р. Эсадзе, Л. Куравлев, Е. Санаева, Д. Германова, А Ростоцкий, В. Бурдули, К. Дуров, Н. Бутырцева.

Свердловская киностудия

«Найти и обезвредить», 9 ч.
Автор сценария Г. Бокарев. Режиссер Г. Кузнецов. Оператор Г. Трубников. Художник В. Панфилов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Б. Ефимов.
Роли исполняют: Б. Невзоров, А. Градов, А. Воеводин, И. Шмелева, Н. Русланова, А. Рудаков, М. Жигалов, Н. Смирнов, В. Шакало.

«Путешествие будет приятным», 8 ч.
Автор сценария А. Тер-Григорьян, при участии А. Мкртчяна. Режиссер А. Мкртчян. Оператор М. Коропцов. Художник С. Агоян. Композитор Ю. Саульский. Текст песен Р. Рождественского, Н. Заболоцкого. Звукооператор Г. Ерыкалов.
Роли исполняют: С. Аманов, Б. Галкин, Л. Смирнова, Б. Цуладзе, И. Янковский, В. Изотова, Е. Суржикова, В. Кузнецов, А. Головяк.

Рижская киностудия

«Блюз под дождем», 9 ч.
Автор сценария Д. Зигмонте. Режиссер О. Дункерс. Операторы Х. Кукелс, Г. Пилипсон. Художник И. Антоне. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: Р. Гарне, Э. Майскас, А. Паулавичюс, Ю. Леяскалнс, В. Линс, М. Калмыкова, У. Ваздик, Л. Кугрена, А. Лиедскалныня, Э. Радзиня.

Киностудия «Казахфильм»

«Соленая река детства», 8 ч.
Автор сценария Б. Мансуров. Режиссер А. Карсакпаев. Оператор В. Осенников. Художник А. Дериганов. Композитор А. Луначарский. Звукооператор К. Шутанова.
Роли исполняют: Н Жантурин, Б. Тайкелова, Б. Османходжаев, М. Тойшубеков, С. Кумушалиева.

Киностудия «Туркменфильм»

«Каракумы, 45 градусов в тени», 10 ч.
Авторы сценария В. Сухоребрый, Х. К. Нарлиев, при участии Б. Мамедова. Режиссер Х. Нарлиев. Оператор Х. Триандафилов. Художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Е. Звягинцева.
Роли исполняют: М. Аймедова, В. Медведев, Е. Драпеко, О. Геленсв, А. Довлетов, О. Амангельдыев, Ч. Сейтлиев, К. Лавров, Г. Тонунц, И. Савкин, Ч. Ходжанов, В. Маренков, А. Самылин, В. Краснопольский, М. Атаханов, Валя Чевырева.

Зарубежные фильмы

«Коллизия», 7 ч.
Производство телевидения ГДР.
Автор сценария К. У. Визнер. Режиссер Манфред Мосблех. Оператор Гюнтер Айзенгер. Художник К. П. М Вульф. Композитор Хартмут Берзинг.
Роли исполняют: Фред Дюрен, Хельга Пиур, Отто Меллис, Лисси Темпельхоф, Петер Боргельт, Зигрид Гелер, Юрген Цартман.

«Записки молодого варшавянина», 8 ч.
Производство «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Ежи Стефан Ставиньский. Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Яцек Стахлевский. Художник Анджей Борецкий. Композитор Ежи Максимюк.
Роли исполняют: Петер Лысак, Анджей Лапицкий, Йоланта Грушниц, Габриела Ковнацка, Ханна Скаржанка, Казимеж Качор, Роман Франки.

«Краб и Иоанна» (по мотивам одноименного романа Леслава Фурмаги), 9 ч.
Производство «Иллюзион» (Польша).
Авторы сценария Леслав Фурмаги, Збигнев Кузьминьский. Режиссер Збигнев Кузьминьский. Оператор Стефан Пиндельский. Художник Ярослав Свитоняк. Композитор Анджей Курылевич.
Роли исполняют: Ян Новицкий, Лилиана Гломбчиньска, Ежи Камас, Леон Немчик, Ежи Новак, Лаура Лонч, Мариан Цебульский.

«Этот грустный веселый цирк» (по мотивам романа Чезара Петреску «Фрам — белый медведь»), 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния), при участии «Мосфильм» (СССР).
Автор сценария Василика Истрате. Режиссер Елизабета Бостан. Операторы Ион Маринеску, Николае Джирарди. Художник Думитру Джорджеску. Композитор Теми стокле Попа.
Роли исполняют: Октавиан Котеску, Кармен Галин, Джина Патрики, Адриан Вылку, Виолета Андрей, Дем Рэдулеску, Аурел Джурумия.

«Эта минута, этот миг», 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Вацлав Шашек, Иржи Секвенс. Режиссер И. Секвенс. Оператор Иржи Шамал. Художник Богумил Покорный. Композитор Карел Мареш.
Роли исполняют: Франтишек Немец, Дана Коларжова, Людек Мунзар, Ладислав Фрей, Рудольф Елинек, Евгений Жариков, Мила Бессер.

«Нури», 9 ч.
Производство «Йаш Рай филмс» (Индия).
Автор сценария Сагар Сархади. Режиссер Манмохан Кришна. Оператор Ромеш Бхалла. Композитор Кхайам.
Роли исполняют: Фарук Шайх, Пунам Дхиллон, Мадан Пури, Ифтикхар, Манмохан Кришна, Падма Кханна.

«Джонни Чикано», 8 ч.
Производство «Акуариус продуксьонес», «Фильмадора Панамерикана» (Мексика).
Авторы сценария Энрике Гомес Вадильо, Эдуардо Лухан Урсаис. Режиссер Энрике Гомес Вадильо. Оператор Хосе Ортис Рамос. Композитор Рауль Лависта.
Роли исполняют: Фернандо Альенде, Вероника Кастро, Сильвия Паскель, Хайме Гарса, Росалия Вальдес, Рикардо Марти, Бруно Рей, Виктор Алькосер.

«Красиво уйти», 9 ч.
Производство «Уорнер бразерс» (США).
Автор сценария и режиссер Мартин Брест. Оператор Билли Уильямс. Художник Гэри Уэйст. Композитор Майкл Смолл.
Роли исполняют: Джордж Бернс, Арт Карни, Ли Страсберг, Чарлз Халлахэн, Памела Пэйтон Райт.

«Он начинает сердиться», 8 ч.
Производство «Кристиан Фешнер» — «Рэнн продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Клод Зиди, Пьер Ришар, Мишель Фабр. Режиссер Клод Зиди. Оператор Пьер Декаэ. Художник Мишель де Броен. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Пьер Ришар, Джейн Биркин, Клод Пьеплю, Жан Мартен, Дану Минадзоли, Витторио Каприоли, Жюльен Гийомар, Клеман Арари.

С 75-летием

АЙЗЕНБЕРГА Григория Давидовича, кинооператора,

заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР
ФРИДЛАНДА-ФРИДА Яна Борисовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Башкирской АССР

С 70-летием

БОГОСЛОВСКОГО Никиту Владимировича, композитора,
народного артиста РСФСР

КОЧАРЯНА Якова Самвеловича, кинорежиссера,
заслуженного работника культуры Армянской ССР

С 60-летием

РЫБАКА Льва Ароновича, киноведа

ШАХБАЗЯНА Сурена Варфоломеевича, кинооператора

ШВАРЦА Исаака Иосифовича, композитора

ЭТУША Владимира Абрамовича, актера,
народного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов